This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Acerca de este libro

Esta es una copia digital de un libro que, durante generaciones, se ha conservado en las estanterías de una biblioteca, hasta que Google ha decidido escanearlo como parte de un proyecto que pretende que sea posible descubrir en línea libros de todo el mundo.

Ha sobrevivido tantos años como para que los derechos de autor hayan expirado y el libro pase a ser de dominio público. El que un libro sea de dominio público significa que nunca ha estado protegido por derechos de autor, o bien que el período legal de estos derechos ya ha expirado. Es posible que una misma obra sea de dominio público en unos países y, sin embargo, no lo sea en otros. Los libros de dominio público son nuestras puertas hacia el pasado, suponen un patrimonio histórico, cultural y de conocimientos que, a menudo, resulta difícil de descubrir.

Todas las anotaciones, marcas y otras señales en los márgenes que estén presentes en el volumen original aparecerán también en este archivo como testimonio del largo viaje que el libro ha recorrido desde el editor hasta la biblioteca y, finalmente, hasta usted.

Normas de uso

Google se enorgullece de poder colaborar con distintas bibliotecas para digitalizar los materiales de dominio público a fin de hacerlos accesibles a todo el mundo. Los libros de dominio público son patrimonio de todos, nosotros somos sus humildes guardianes. No obstante, se trata de un trabajo caro. Por este motivo, y para poder ofrecer este recurso, hemos tomado medidas para evitar que se produzca un abuso por parte de terceros con fines comerciales, y hemos incluido restricciones técnicas sobre las solicitudes automatizadas.

Asimismo, le pedimos que:

+ *Haga un uso exclusivamente no comercial de estos archivos* Hemos diseñado la Búsqueda de libros de Google para el uso de particulares; como tal, le pedimos que utilice estos archivos con fines personales, y no comerciales.

+ *No envíe solicitudes automatizadas* Por favor, no envíe solicitudes automatizadas de ningún tipo al sistema de Google. Si está llevando a cabo una investigación sobre traducción automática, reconocimiento óptico de caracteres u otros campos para los que resulte útil disfrutar de acceso a una gran cantidad de texto, por favor, envíenos un mensaje. Fomentamos el uso de materiales de dominio público con estos propósitos y seguro que podremos ayudarle.

+ *Conserve la atribución* La filigrana de Google que verá en todos los archivos es fundamental para informar a los usuarios sobre este proyecto y ayudarles a encontrar materiales adicionales en la Búsqueda de libros de Google. Por favor, no la elimine.

+ *Manténgase siempre dentro de la legalidad* Sea cual sea el uso que haga de estos materiales, recuerde que es responsable de asegurarse de que todo lo que hace es legal. No dé por sentado que, por el hecho de que una obra se considere de dominio público para los usuarios de los Estados Unidos, lo será también para los usuarios de otros países. La legislación sobre derechos de autor varía de un país a otro, y no podemos facilitar información sobre si está permitido un uso específico de algún libro. Por favor, no suponga que la aparición de un libro en nuestro programa significa que se puede utilizar de igual manera en todo el mundo. La responsabilidad ante la infracción de los derechos de autor puede ser muy grave.

Acerca de la Búsqueda de libros de Google

El objetivo de Google consiste en organizar información procedente de todo el mundo y hacerla accesible y útil de forma universal. El programa de Búsqueda de libros de Google ayuda a los lectores a descubrir los libros de todo el mundo a la vez que ayuda a autores y editores a llegar a nuevas audiencias. Podrá realizar búsquedas en el texto completo de este libro en la web, en la página `http://books.google.com`

ND
1452
S7
B19

A 907,453

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817

R. Balsa de la Vega

LOS BUCÓLICOS

(LA PINTURA DE COSTUMBRES RURALES EN ESPAÑA)

BARCELONA
TIPO-LITOGRAFÍA DE ESPASA Y COMPAÑÍA
221, Calle de las Cortes, 223
1892

UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES

©
R/Ezs
100.-

LOS BUCÓLICOS

©
R/Zss
100.-

LOS BUCÓLICOS

de lo primero; ni la justicia, porque no hay lugar á la injusticia; ni la virtud, porque no habiendo virtud no hay vicio. Y el arte debe volar en busca de ese absoluto, ajeno por completo á las fórmulas establecidas en busca de lo relativo, aquí en el mundo actual, por la preponderancia injusta de los casuismos científicos y filosóficos, elevados á dogmas.

Ahora caigo en la cuenta de que me dirijo á un ministro de la corona; y aun cuando sepa, hace tiempo, cómo usted piensa de todo esto, sin embargo, haciendo una concesión á esas conveniencias políticas y sociales que nos rigen, concluyo esta carta dedicatoria, ofreciéndome siempre de usted affmo. amigo y paisano

Q. S. M. B.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.

29 de Abril de 1892.

ALGO DE HISTORIA

I

«Estoy conforme, — dice mi ilustre paisana E. Pardo Bazán, en su discurso *Feijóo y su siglo*, — en que no debe atribuirse únicamente á la dinastía de Borbón la invasión del gusto francés en España, de las modas y costumbres transpirenaicas, en la sociedad, del galicismo en la lengua, sino á que Francia se nos había adelantado y ejercía señorío, no solamente sobre nosotros, sino sobre Europa en general, con la corrección y esmerada policía de sus letras, con la superioridad de su organismo militar y administrativo, con el espíritu revolu-

cionario de la Enciclopedia, cuya fuerza renovadora no es dable desconocer.»

Habíasenos adelantado Francia, y aun cuando pese y duela á nuestro orgullo, adelantada sigue y nosotros vamos á su remolque. No vale protestar airado contra esta verdad que tiene, por razón de existencia, el temperamento del español y su ficticia cultura. Mírese lo que producen el arte, la ciencia, la industria y las letras patrias; atiéndase al espíritu que informa, especialmente, en las producciones plásticas del arte de hoy, y después de un atento examen de la forma y del fondo, atrévase á negar el más ardiente de los patriotismos, nuestra dependencia y falta de originalidad. Y precisamente ahora, que á voz en cuello proclaman críticos y artistas catalanes, la independencia, la heterodoxia de la escuela naturalista con el carácter de regional, que ellos han inventado, dándose humos de Luteros del arte español, sin caer en la cuenta de que, tal heterodoxia, pone al descubierto más claramente, cuánto distan de la pretendida

originalidad, yendo á doblar la rodilla, ante los ídolos falsos del bucolismo pictórico francés; bucolismo intraducible al catalán, carácter enérgico, genio distinto por razón del *medio natural,* del medio *moral* y del medio *compuesto*, la raza.

Empiezo afirmando, que cuantas evoluciones se han verificado en nuestro arte, hace más de siglo y medio, no tienen de originales gran cosa. El impulso, como el mal gusto, como los ideales, como las épocas de vacilación, que sufrió y por que atravesó esa entidad en España, desde la muerte de Coello, del inmortal Coello, del «último de los buenos pintores y el primero de los malos,»—como ha dicho un ilustre escritor,—hasta el presente momento en que estampo estas letras sobre el papel, se manifestaron aquí, por reflexión; parte—bastante pequeña—reflejada de Italia; lo restante del reflejo nos vino de Francia. Los Aldermans, Marata, Wanlóo, Hóvasse, Mengs, Tiépolo, Jordán con los Tierry, Bousseau, Dumandre y Olivieri, pretendieron insuflar nueva vida al arte

de la pintura, agonizante al morir Carreño y Coello; al de la escultura, muerto ya con Berruguete, Becerra y el Cano; y lo que lograron fué acostumbrar á nuestros artistas, á los andadores de una eterna infancia.

Los cuadros históricos á lo Wanlóo, las grandes obras decorativas á lo Jordán, las composiciones frías y sabias, según el precepto de Mengs, cambiaron nuestro rumbo artístico por completo. ¡Cualquiera reconoce la escuela realista hispana de los siglos XVI y XVII, en las obras de los González Velázquez, del mismo Viladomat, con ser el artista mejor y más personal de su época, y de los Bayeu y Maella! ¿Y Goya? Como Viladomat, se formó solo; pero sobre Viladomat, tuvo la condición grande, única, de ser un genio. En cien años, aparece solo, aislado, extranjero en la casa de sus antepasados los Velázquez, Riberas y Zurbaranes. La genialidad, la austeridad del gran arte español, no existía. La meliflua, la dulzona y afeminada escuela de los últimos Luises de Francia,

enervó más que la decadencia misma, el genio nacional, y las máximas de Mengs, censurando el naturalismo del autor de las *Hilanderas,* y el de sus coetáneos, ayuda á las ampulosidades y gongorismos legados á sus discípulos, por Tiépolos y Jordanes.

Los artistas españoles ya no pudieron soltar los andadores, dejar la tutela. Goya no ejerce influencia alguna sobre sus colegas. En cambio, David, el insustancial pintor de Luis XVI, de la Convención, del Imperio después, se ve solicitado por nuestra juventud, que va á él, en busca de ideas tenidas por nuevas, las cuales, como hice constar en otra parte (1), pertenecían de hecho y de derecho á Rafael Mengs, y cuyas ideas aplicó en lo plástico David, á las conveniencias políticas, que eran las que inspiraban sus cuadros.

Verdaderamente, en este período de la historia de nuestro arte, acontece un fenómeno digno de ser tenido en cuenta, en el capítulo de cargo, que, contra la falta de

(1) Lecturas en el Círculo de Bellas Artes.

originalidad é independencia de nuestros artistas, estoy haciendo.

Nosotros teníamos aquí á Goya; en él, los ideales estéticos de novísima escuela, dentro por completo de nuestro temperamento; la paleta sobria y castiza de nuestros grandes maestros del siglo de oro; el pintor mural; el pintor dramático é histórico; el pintor de costumbres y de género, no estudiados hasta entonces en España: el observador, el filósofo; y sin embargo, nuestros artistas marchan á París á ponerse á las órdenes de David, pasando en el moral, en el social y en el artístico, del polo Norte á la zona tórrida, es decir, de la nación meticulosa, fría, hipócritamente católica, al pueblo donde la más grande de las convulsiones sociales, arranca de cuajo instituciones seculares, consagradas por el derecho divino. Lo que aportaron al arte patrio los discípulos del francés, fué un desastre.

Pudiera disculparse la influencia ejercida en nuestros pintores por el arte francés de este período, si el ansia de buscar

horizontes nuevos á tanta decadencia, en el torrente avasallador y fecundante de la revolución, preparada por los enciclopedistas, en gran parte, les guiase. Pero preciso es confesar, como nada de esto llevó á los pintores españoles al taller de David; les llevó la necesidad de una tutela, de un guía, para seguir caminando por entre los escollos que ofrece, y ofreció siempre en su ruta, el arte, y entonces especialmente. Acostumbrados á que por ellos pensasen y discurriesen los Giacuinti, Wanlóo y Mengs, creyeron encontrar en París, el genio nuevo, sucesor de los traídos á la península, por la munificencia de los Borbones. No sospecharon que el genio nacional, español puro, brillaba esplendoroso en el hijo de Fuendetodos; cierto que también desconocían el valor positivo de nuestros Velázquez, Rivaltas y Rivera; sugestionados como estaban por el *spritató francese* y las ampulosidades del Jordano, las cuales, aun cuando cercenadas por Mengs, llegaron hasta los Bayeu y Maellas. Así, pues, se advierte, cómo iba

acentuándose en las artes escultórica y pictórica, la impersonalidad; más que la impersonalidad, la falta de carácter nacional, siguiendo de un modo inconsciente, los de aquí, los pasos de los artistas transpirenaicos; y precisamente, cuando nuestra literatura había comenzado su redención, merced á los esfuerzos de Azara, Jovellanos y Moratín. Y tanta fué la carencia de condiciones psíquicas, morales é intelectuales de nuestros pintores, que, olvidando el medio social dentro del cual se desenvolvía la escasa cultura de entonces, no echaron de ver la inutilidad del aprendizaje, y de las ideas del arte de la república vecina. Un docto académico, nos da la medida de tan crasa ignorancia, aun hoy latente en nuestros artistas, á pesar de los pujos de independencia de los críticos y pintores catalanes, los menos originales, como probaré en el curso de este libro.

«Pero si estos cambios,—dice Caveda aludiendo al ascetismo y la unción cristiana que inspiraron á Zurbarán y Morales,—experimentaron á la vez, la socie-

dad y el arte, no es todavía en la España monárquica y religiosa, donde las doctrinas y los cambios de la revolución francesa, pueden reproducir en los lienzos del pintor, el espíritu republicano de Atenas y de Roma, sus héroes y turbulentas asambleas, y sus orgullosos patricios y sus entusiastas ciudadanos. El hombre de Estado de la sociedad española, no busca entonces un cambio de gobierno en las doctrinas de Platón y de Aristóteles; no pide á los antiguos historiadores de Grecia y Roma, hechos y reflexiones para variar las leyes fundamentales de su patria... Guiado el pintor por las mismas tendencias, al acomodarse á las de la sociedad en cuyo seno se ha formado, ajeno á las que son inconciliables con ella, está muy lejos de recordar como objeto de sus estudios y argumento de sus composiciones, los juegos circenses de Roma, la pompa de las Olimpíadas, las luchas de Esparta, para admirar las formas desnudas de los gladiadores; los estímulos que los alientan, etc... Viviendo en un Estado que ha

unido su suerte *irrevocablemente* al Altar y al Trono (1), y que de estas robustas instituciones recibió el poder y la gloria durante diez siglos, y la resignación heroica en el infortunio, y la grandeza del carácter en la prosperidad, no puede concebir que el ejemplo de Scévola y Régulo, de Bruto y Coriolano, recuerden en sus cuadros el heroismo antiguo; la libertad dominadora y ruda que encadenó el mundo á los pies de Roma; la abnegación del estoicismo pagano que desafía la muerte, si así lo exige el orgullo de la ciudad eterna... ¿Qué son las obras del arte, cuando la inteligencia del espectador no adivina en el gesto, en la acción, en los caracteres exteriores, el espíritu del personaje?... Nada de esto nos ofrecían los lienzos de David, tal cual las ideas nacionales entonces lo demandaban. Donde ya populares y al alcance de todos, hacían reir las picarescas aprensiones de Goya, impreg-

(1) Bien se advierte que el señor Caveda no sospechaba cuando esto escribía, la *revocabilidad* de tal unión.

nadas del mismo espíritu que produjo á Rinconete y Cortadillo y al Lazarillo del Tormes (1).»

Larga es la cita, pero la considero necesaria, si he de poner los puntos sobre las íes á esto de la heterodoxia pictórica que proclaman los artistas y críticos catalanes, haciéndonos creer, que por fin ellos, iniciaron nuevo rumbo al arte español, desligándose de toda tutela francesa, cuando en realidad de hechos están amarrados á la *moda* parisién, con tan fuertes ligaduras, como los Aparicio, Rivera y Madrazo (don Juan y don José), en tiempo de Carlos IV y Fernando VII.

Prosigo, pues, á grandes rasgos el relato histórico de nuestra decadencia y dependencia artística; dependencia hasta cierto punto justificada en el período subsiguiente al de David, puesto que, cuando una nación adquiere cierta preponderancia en la política y en la historia, la ad-

(1) CAVEDA.—*Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando,* tomo, I, páginas 309 á 311.

quiere también en las ciencias y en las artes y se impone á los demás pueblos, Francia siguió ejerciendo influjo incontrastable en nuestra pintura durante largos años. La escuela romántica,—así llamada más que por el concepto filosófico, por la revolución que operó en la plástica, especialmente en la paleta,—y á cuya cabeza estuvieron Gros y Delacroix y el escultor Moine, riñe furiosa batalla con la otra escuela, la clásica, que Ingres, el favorito de David, patrocinaba. Aquí en España, se sintió el rumor de la contienda, y más que por convencimiento, por imitación, siguiendo inconscientemente como hacía un siglo, las pasos de los artistas franceses, los pintores se dividen en dos bandos; al clásico se afilian los dos hijos de don Vicente López, los dos Ferrant (catalanes), Camarón, Gómez y Rodes (catalán también); al romántico, pertenecen Espalter, Alenza, Gutiérrez de la Vega, Villaamil, con Cerdá y Lorenzale, catalanes lo mismo que su maestro. Las Exposiciones de 1835 y 1837, ofrecen una

muestra de lo débil é imitativa de la lucha.

Vino el eclecticismo, del que fueron portadores Federico Madrazo y Carlos Rivera; eclecticismo aprendido con el estudio de la clásica pintura italiana, y de la dominadora romántica francesa; y produjo sus primeras obras, *Las Marías ante el sepulcro de Cristo*, del primero de aquellos artistas, y *Godofredo de Bouillon*, del segundo. Ante la importancia adquirida por estos cuadros en el mundo del arte, la vacilación hizo presa en nuestros pintores, quienes llevaron al lienzo asuntos tan contradictorios en el concepto y en la plástica, como los exhibidos en la Exposición de París de 1855.

La escuela italiana, fría é incolora, se impuso á nuestros artistas, á partir de esta época. No dejó, sin embargo, la francesa de ejercer su influencia en lo que al concepto atañe, obligando á los pintores españoles á decidirse por el género histórico, que aun en 1860 se cultivaba en Francia con gran entusiasmo; buena prueba de

ello fué Meissonier, que comienza su *ciclo napoleónico* por estos días; como Morelli mismo sus asuntos bíblicos en Italia, Gisbert, Casado, Sans, etc., traen á la plástica, las rigideces y escolasticismos del arte de la ciudad eterna, donde Owerveck dictaba leyes, donde los neorafaelistas imperaban; y al concepto, la filosofía de las ideas modernas que los Thiers, Tierry y demás historiadores franceses, aportaron al estudio y análisis de los hechos consumados.

Se acercaba, sin embargo, el momento en el cual, paleta y concepto estético y filosófico, habían de ser independientes y puramente nacionales; claro está, que siguiendo las corrientes nuevas del arte, en toda Europa presentidas, y encauzándole hacia determinado punto de vista. Pero aun cuando anunciada esa independencia por Manzano, Vera y Mercadé (este último, el pintor catalán de más genio que después del castellano Rosales, ha tenido España, y hoy mirado por los pigmeos que en su país pulsan la brocha, como los

gozquecillos pueden mirar á un mastín á cuyos dientes ya no temen), era tal la obcecación de críticos y artistas, tanto al propio tiempo el odio que profesaban al arte traspirenaico, cuantos á esta índole de trabajos se dedicaban, que Rosales y sus precursores, hubieron de sufrir los ataques más rudos, como si estuviesen contagiados de francesismo, cuando en verdad de hechos, lo estaban del realismo revolucionario, que dando al traste con las reglas y distingos en predicamento por entonces, así para la composición, para la línea y la factura, como para los romanticismos infantiles del concepto, aquí ensalzados y preconizados por Olózaga, desde el punto de vista político, por Tubino, Alarcón y Cañete como irreconciliables enemigos de la influencia artística de Francia, clara y terminante en nuestras letras, se les consideró demagogos, desconociendo en aquellos genios tan nacionales, el carácter español de nuestro arte legendario.

Todos sabemos cuánto duró el período

álgido de la escuela rosalista, y la influencia de Fortuny. Los pintores aquí residentes por entonces, probaron cómo desaparece toda originalidad, cuando no se pone en tensión la inteligencia, cuando el fósforo cerebral se deseca y pierde sus cualidades de agente intelectivo, por falta de una voluntad poderosa que obligue á trabajar al cerebro, y se marcha inconscientemente por el camino que trillaron otras ideas, emanadas de inteligencias superiores, al choque continuo de las emitidas por cuantos al estudio de esas mismas ideas se dedicaron.

Mentar aquí la falta de originalidad, la falta de toda educación intelectual, la ignorancia en que vivió la generación que hubo de suceder á Rosales y á sus coetáneos y compañeros de escuela, sería trazar un cuadro demasiado negro.

La tutela comenzada por los Vanlóo, seguida por David y Delacroix después, por las influencias francesa é italiana más tarde, interrumpida durante algunos años por la escuela rosalesca, siguió ejerciendo

su autoridad con la nueva que en Roma se ofreció á nuestros pensionados, quienes, limpios de toda culpa de sabiduría, llevaron la inteligencia en verdadero estado de virginidad; que así como el indio de nuestras posesiones filipinas, sometido á la tutela de la metrópoli, no se cuidó hasta el presente de crear, y tan sólo acierta á imitar aquel trabajo manual que se le exige, sin meterse en averiguaciones (imposibles para él, dado su estado semisalvaje) del *porqué*, así nuestros artistas, acostumbrados al remolque que les dieron otras inteligencias cultivadas, tampoco hicieron más que imitar, contrahaciéndola muchas veces, la obra de esos talentos y genios.

Roma se nos impuso en las Exposiciones del decenio que termina en 1889. La paleta terrosa imperó brutalmente; los romanticismos dramáticos que inspiraron tantos cuadros pavorosos como han desfilado ante nuestra vista, durante esos diez años, fueron resultado inmediato de las lecturas de obras escritas hace sesenta, únicas asi-

milables á inteligencias prontas á dejarse seducir, por falta de energía reflexiva, por cosas extraordinarias y por esa paleta ruda, tétrica, bronca, si me es permitido expresarme así, hija de una localidad, de un ambiente, y de una decadencia, verdaderamente lamentables para el arte.

Hacia el último tercio de esta década, comienzan á figurar en nuestras Exposiciones nacionales, los primeros cuadros llamados *realistas* á lo Courbet, y que yo clasifico con el nombre de *naturalistas bucólicos*. Distinguiéronse los artistas que á tal género se dedicaron, por desarrollar en grandes lienzos, escenas de la vida campestre y marítima, aceptando como principal agente, las doctrinas de Proudhon respecto del valor é interés social y psicológico que ofrecían y ofrecen, á una, la naturaleza y la vida y ambiente en que viven las gentes campesinas; y claro está que al exhibir plásticamente las escenas y motivos de que son actores las gentes del campo, había de ser tenida en cuenta

la *última* palabra dicha por la pintura: el *aire libre.*

No fueron, sin embargo, los catalanes, que llevados de un amor propio digno de encomio, se consideran como iniciadores de esa escuela aquí nueva, los que primero se presentaron defendiéndola Jiménez Aranda, Moreno Carbonero, Senet, y muchos años antes el asturiano Fierros, pintan y exhiben cuadros como los conocidos, *Poniéndose como ropa de pascua, Con la música á otra parte, Pescadores* y *En la fuente,* que unos *regionales* y otros de carácter verdaderamente español, se adelantan en años á los actuales mantenedores del bucolismo pictórico en Cataluña, y con más sentido estético y filosófico y más dominio de la plástica, que los artistas del antiguo condado.

Y no hablemos de los paisajistas. Bástenos recordar el sabor regional de las telas de los marinistas valencianos, de los paisistas andaluces y de los castellanos, exhibidas en 1884, en 1887 y en 1890 para que ni el derecho de prioridad, en este

género, con carácter puramente local, puedan disputarlo jamás, los pintores de la región catalana, seguidores de los Corot, Millet, Courbet, Huet, etc.

De todo cuanto se deduce, que permanecemos bajo la tutela de Francia, desde que el apocado y embrujado Carlos II, legó el trono al de Anjou, pese á los pujos de independencia heterodoxa de los defensores del desgraciadísimo conde de Urgell.

Y hecha historia, pasemos á examinar el valor plástico de la escuela de Millet y Courbet, con relación á los demás géneros pictóricos; así como la verdad que pueda haber en considerar dicha escuela, como descubrimiento prodigioso de los pintores citados.

ORÍGENES DE LA PINTURA

DE COSTUMBRES RURALES

II

Es necesario partir del principio irrefutable, de que nada tiene de original la escuela bucólico-naturalista en España, pues ya hemos visto, cómo paso á paso y de modo desmayado, veníamos siguiendo la marcha y evoluciones del arte en otros pueblos.

Examinemos ahora lo que significaron Millet y Courbet, tenidos por nosotros como iniciadores del *naturalismo bucólico*, estudiándoles desde los puntos de vista de la originalidad, del concepto y de la plástica.

Pretenden los cultivadores de la pintura ruralista (1), que hasta que Millet pintó en 1849 *Le Semeur,* y Courbet sus *Baigneusses,* no se conocía el mundo rural, y, por lo tanto, esa gran parte de la sociedad, con sus dolores y sus alegrías, no inspiraba al artista. Pretenden asimismo, recabar para los citados pintores franceses, la gloria de haber sido los primeros en hacer sus cuadros al aire libre, llevando á ellos el paisaje luminoso, los tonos transparentes y la verdad del ambiente á las figuras. Pretenden, por último, que á la par de la escrupulosa interpretación del natural, rechazando todo convencionalismo en la plástica, habían logrado poner de manifiesto un nuevo mundo de sentimientos purísimos, de ideales, de virtudes ignoradas, de dolores morales sufridos con espartana resignación, de mártirés y apóstoles del hogar y de las bases más sólidas de la familia. Es decir, que, casi apurando algo el encomio, los dos celebrados artistas, uno en Barbizon y

(1) Valga el galicismo.

otro en París, habían creado una nueva escuela estética y filosófica.

«Nada hay nuevo bajo la capa del cielo,» dice un adagio tan vulgar como lleno de aquella ciencia, basada en la madre de todas las ciencias habidas y por haber, que tiene por campo de sus observaciones, la realidad de los hechos consumados. Y, ni Millet ni Courbet, pueden considerarse fuera de la axiomática é irrebatible conclusión, dictada al cabo de largos siglos, por el experimentalismo de miles de generaciones, si recordamos, como doscientos años antes de que naciesen los revolucionarios del arte moderno, el convencionalismo del paisaje, el de la interpretación de la figura humana, el estudio de la gente y del ambiente campesino, así como un poco más tarde, muy poco más, sesenta años después, la sinceridad del realismo más servil, todo era conocido y practicado por pintores ilustres, llegando algunos, al extremo de no inspirarse en otro ambiente, que en el de la aldea donde nacieran, ni á pintar otra naturaleza, que la del

valle que encerraba las casas de sus padres.

Díganme qué pintó Teniers en sus célebres *Kermeses*, existentes en los museos del Prado de Madrid y del Louvre, sino costumbres de la gente rural. Qué pintó en sus *fumadores* y *jugadores;* en aquellas deliciosas *cocinas holandesas,* teatros de picarescas escenas, tan reales de concepto como dignas de admiración por la verdad de la plástica, sino fué á la gente rural también. Díganme si los paisajes, especialmente los cielos de los de Brueghel, no tienen la misma fuerza de tono que los de los mejores paisajes de Courbet, y si las figuras de los cuadros cuyo fondo es la naturaleza, no están pintadas al aire libre. Precisamente, en las salas holandesas de nuestro rico Museo Nacional de Pintura, existen hasta cinco telas de Brueghel, donde se advierte, de un modo tan claro que no deja lugar á la duda, cómo el célebre maestro que cito, sabía afrontar las dificultades (exageradas por ciertos pintores del día, para así disculpar

las faltas de relieve que se observan en sus obras) que ofrece la pintura al *plein' air*.

Fuerza es reconocer, como los Brauwer, Meulener, Van Artois, lograron trasladar al lienzo, unos en sus paisajes solamente, otros en paisajes y figuras, la impresión justa y real de la verdad, cuando los Lorenas, Poussinos, Guaspres y Rosas, no descendieran al sepulcro todavía y dictaban al mundo del arte, reglas y leyes. Fuerza es que confiesen los naturalistas bucólicos, seguidores de Courbet y Millet, que en pleno siglo XVII los maestros holandeses conocían lo que era pintar á luz abierta; que hubo paisajista como Bout, cuyos paisajes son asombrosos por el realismo de la paleta: que la vida rural tuvo, ha dos siglos y medio, Rembrandt, Teniers, Van Ostades y, en fin, toda un pléyade de ilustres pintores, que la estudiaron y reprodujeron con sus mágicas paletas, donde la sinceridad y el buen sentido fundían los colores.

Y siempre analizando la obra de los

padres de la pintura *heterodoxa* moderna, como me disparó un crítico llamado T. desde las columnas del periódico *La Vanguardia* de Barcelona, y dejando á un lado ahora el valor estético y social de esa escuela, punto de vista que más adelante analizaré, voy á recordar á los artistas catalanes y á cuantos como ellos pretendan ignorarlo, cómo, además de las holandesas, hay otra, mejor dicho, hubo otra escuela pictórica, que, bastantes años antes de la venida al mundo de los autores del *Angelus* y de *Una mujer haciendo manteca*, pintaban *regional*, estudiaban la vida del campesino y del marinero, revolucionaban por completo en la parte plástica, alcanzando aquellos extremos que, por razón de medio ambiente, por razón de tradición artística, no habían logrado alcanzar los maestros de Brujas, Harlem, Amsterdan y Amberes.

Me refiero á la escuela inglesa. Gainsborough y Constable, Crôme el viejo y Turner, Collins y Calcott reasumen desde los primeros años del siglo XVIII hasta la

mitad del actual, todas esas evoluciones que románticos, realistas y naturalistas ó rurales, defienden como cosa nueva, haciendo de los Millet, Courbet, Corot, etc., Mesías de la nueva ley, tan vieja plástica y psíquicamente como el realismo. ¡Un abuelo que cuenta los siglos por docenas!

¿Qué inventaron los citados padres de la *pintura heterodoxa,* como decía el señor T.? ¿La pintura rural? ¿La regional? ¿El aire libre? ¿El realismo servil de los decadentistas actuales? Nada de eso inventaron; nada de esto descubrieron; no tienen ni el mérito de haber sido los primeros en producir, con arreglo á una escuela filosófica, como probaré más adelante. Hemos visto las escuelas de Holanda, de los Países Bajos, adelantarse en cientos de años á esa manifestación psíquica y social de la pintura que ahora pretenden hacernos tragar como novísima, original, sublime, los tenderos de cuadros de París y los pintores catalanes de la última hornada. Y vamos á ver también, cómo antes de los asendereados padres del ruralismo

y del naturalismo francés, habían cantado misa al otro lado del estrecho de la Mancha, los artistas ingleses. Cierto, que en tiempo de las primeras dinastías faraónicas, ya los adoradores de Isis dedicaron los muros de suntuosas cámaras, á la pintura rural; pero ¿quién se acuerda de una cosa, de una idea, de un hecho, después que pasaron otras cosas, otros hechos y otras ideas arrollando las primeras?

Suffolk dió los dos pintores más grandes, más realistas y más regionalistas, que contó la pintura inglesa hasta mediados del siglo actual: Gainsborough y Constable. Siguieron intuitivamente la misma ruta, haciendo paisaje y costumbres de una localidad rural dada, sus colegas coetáneos, Crôme el viejo, marinista y paisajista, fundador de la escuela regional de Norwich; Ladbrooke; Crôme el joven, del cual no se conocen, según Chesneau, más que tres *Claros de Luna,* de un mismo paraje; Morland, dedicado á pintar escenas rústicas, dando á los animales gran importancia; Calcott, y veinte más, discí-

pulos todos de la naturaleza, inspirados por ella, bien distantes del gran Reynolds, de Ronmey, de Oppie y de tantos otros que cultivaron el arte, si con éxito, perfectamente ajustados á reglas y tradiciones.

Hasta 1849 fueron Millet y Courbet pintores de historia. En 1788 moría Gainsborough, después de haber pintado *Los guardadores de puercos, Familia de pescadores, La puerta de la cabaña,* este último cuadro perteneciente hoy á un lord y los dos primeros á la Galería Nacional; escenas todas ejecutadas al aire libre, en el escenario mismo, y pintadas medio siglo antes de que los citados artistas franceses *creasen* la escuela *heterodoxa* que ahora cacarean sus imitadores. En 1821 murió también Old Crôme (Crôme el viejo) que copió del natural, siempre en su región, mejor dicho, en el condado de Norwich, los *Matorrales de Mouse Hold,* sus *Marinas,* sus *Encinas.* En 1842 dejaba este mundo Ladbrooke, después de haber llevado su escrupulosidad en el detalle, hasta donde solamente puede llegar la fotografía, y

avalorando el más pequeño con un sentimiento y una pasión estéticas, inapreciables. Por último, para no citar más, el gran Constable dejó de existir doce años antes que Millet pensara en dedicarse al género ruralista.

Constable fué, sin duda alguna, muy superior á Huet, que los franceses pretenden mostrarnos como el iniciador de la nueva escuela. El célebre hijo del condado de Suffolk, para expresar cuánto le emocionaba la pintura local, solía decir (1): «Amo mi pueblo, como cada rincón, cada sendero de él. Mientras pueda tener el pincel entre mis dedos, no me cansaré de pintarlo.» Rechazados por las reglas y teorías entonces vigentes, los verdes más brillantes de la naturaleza, los colores finos y transparentes de la primavera, Constable, se revolvía airado y contestaba lleno de profunda convicción (2): «¿Han de mirarse siempre los antiguos lienzos

(1) Chesneau.—*La pintura inglesa*, pág. 132, edición española.

(2) Obra citada.

sombríos y nunca la campiña, la luz y el sol?» En el Museo del Louvre pueden ver cuantos por histórica rutina siguen mirando á Francia, como al ama seca del arte, varios lienzos de Constable, y en los cuales, la verdad y el sabor regional, son mucho mayores, están más caracterizados, que en los de Millet, Courbet, Corot y veinte más, imitados hoy en Cataluña por la nueva generación pictórica, la cual de paso, se da el gustazo de llamarse original é introductora en España de la escuela heterodoxa.

Vamos viendo como la originalidad del regionalismo no es tal, y como la nueva escuela catalana, paga un tributo al extranjero, mayor, sin duda alguna, que las restantes escuelas regionales de la Península, donde el regionalismo existe hace muchísimos años; y vamos á examinar ahora si plásticamente, si como verdaderamente ruralistas, merecen los tantas veces citados Courbet y Millet, los elogios que en estos últimos años se les dedican.

Líbreme Dios de considerar la escuela

francesa, en general, con toda la infinita variedad de sus matices, falta de originalismos, de genios, de talentos brillantes, sin esa nota evolucionista que la distingue y distinguió siempre, y que cultiva el talento del francés, apto para asimilarse y descifrar inmediatamente, una idea en embrión. Soy de los que creen, que, á París, debe ir el artista en busca de las novísimas fases por que atraviese el arte, tan rápidamente en estos últimos años, puesto que allí afluyen, como al corazón la sangre de todas las arterias, las ideas de todo el mundo civilizado. Pero, reconociendo todo esto, sé también, que allí donde los Delacroix, Delaroche, Ingres, Robert-Fleury, Meissonier, Neuville, Constant y tantos ilustres pintores y estatuarios, honraron y honran el arte del siglo, existe un impresionismo desmemoriado, hijo de la rapidez con que van pasando escuelas, ideas y personas; impresionismo que explóta el mercader con ayuda de la prensa, dispuesta siempre, á impulsar el movimiento de avance de la obra humana, y á

distraer el afán constante y natural de lo nuevo, recurriendo á espejismos y ficciones, mientras se atraviesa, bien un período de esterilidad, bien uno de transición como el presente. A este mercantilismo, como á esta necesidad del momento, se debe el auge en que están ahora las obras de medianías como Millet y Courbet.

No brilla Millet por la verdad del colorido, ni por un dibujo irreprochable, aun cuando no tengamos en cuenta para censurarle, el prototipo de la belleza de la línea, porque en este momento, no trato de aquilatar, si se debe ó no, á estas alturas, considerarse como tal, el que nos legaron los grandes maestros del renacimiento y de la antigüedad clásica. Fáltale sentimiento de la belleza plástica. No lo digo yo, lo afirma Gautier, cuya autoridad no creo que ponga en duda nadie. Y advertiré, que cuanto diga al examinar desde el punto de vista de la plástica, la obra de los dos pintores franceses, está calcado sobre las críticas del citado Gautier, de Planche y de otros escritores eminentes.

Ya expondré lo que se me ocurra, en la segunda parte del presente estudio.

Incapaz de atenuar la rusticidad grosera de sus modelos, creyendo que de este modo caracterizaba más sinceramente la gente campesina, Millet mereció de los que saludaron á Constable como innovador, censuras desdeñosas, tildándole de colorista monótono y austero hasta la tristeza. Falto de imaginación brillante, no dominando la técnica más que discretamente, renunció á la pintura histórica, para la cual sus facultades eran casi nulas, y amargado por los sinsabores que le proporcionaba una lucha desigual, se retiró á Barbizon, donde el recuerdo de Huet, de Constable, de Bonington, de Turner, autor de los cuadros *La racha, La salida del sol, Pescadores en el mar*, hechos en la última década del pasado siglo, en el país de Gales, al aire libre, frente al natural, determinaron en el acongojado pintor francés, un cambio, pero de ningún modo una originalidad. Su *Semeur,* su *Angelus,* su *Mujer haciendo manteca,* son hijos y nietos de

Teniers, de Van Ostade, de Gainsborough, de Calcott, de todos los ya citados pintores flamencos y holandeses, y de los que fundaron las escuelas ruralistas de Norwick y Norfolk. En todo caso, podremos considerar á Millet y Courbet, como los instauradores de esa escuela en Francia, pero de ningún modo los padres de ella. Por donde venimos á la consecuencia, de que la novísima pintura regionalista catalana, teniendo por ídolos á dichos pintores, sigue, como alguna parte de la moderna escuela española, marchando á remolque del arte francés, y sin que la originalidad decantada, parezca por parte alguna.

La condición saliente de Millet es la melancolía, á las veces rayana con la tristeza más honda. Sus cuadros revelan este estado de ánimo del artista, con tal intensidad, que ya sabemos cómo fué conocido en New-York el *Angelus*. Ignoraban allí el título de la obra y le pusieron un cartelito que decía, *Paisanos llorando á su hijo*. Los tonos dorados de su paleta, la indecisión de muchos contor-

nos, el dibujo blando y algodonoso que distingue la obra del retirado de Barbizon, está muy lejos de ser el tecnicismo de un revolucionario. Gainsborough contesta á Reynolds, quien afirmó en ocasión solemne, que el azul no podía ser el color dominante de un cuadro, pintando el admirable *Niño azul*, que muchos de mis lectores habrán visto en Londres en la *Galería Nacional* y, si no me equivoco, en la sala séptima. Constable destruye las teorías de la crítica y del viejo tecnicismo de los Lorenas y Wilson, pintando las verdes praderías de Suffolk, iluminadas por la luz solar y en plena primavera. ¿Cuál es, pues, el mérito positivo de la obra de Millet? Uno tiene y pronto me ocuparé de analizarlo.

Vamos ahora con Courbet, más genial que su colega.

Comenzó haciendo cuadros bíblicos y le resultaron, según la crítica y la opinión de los biógrafos más afectos al pintor, *menos que medianos*. Rebelde para la línea, no siéndole posible dominarla cuanto era

preciso para que los desnudos y la expresión moral de las figuras, tuvieran el valor propio necesario, abandonó este género y cultivó tan sólo, el paisaje, durante algún tiempo, hasta que se decide por el género. No fué exclusivamente ruralista; antes por el contrario, repleto de ideas proudhonianas (1), ataca rudamente la burguesía en algunos de sus cuadros, y en la técnica se hizo, no realista como él dijo en cierto cartel colocado á la puerta de la barraca donde exhibía sus lienzos rechazados del *Salón,* sino, naturalista.

Sus *Señoritas de aldea,* merecieron duros ataques de los críticos, á cuya cabeza estaba Gustavo Planche. Lo menos que le dijo el célebre escritor fué «que no sabía dibujar.» En otra ocasión, y á propósito del cuadro *Las Baigneuses,* empuña de nuevo la vara á dos manos y descarga fenomenal paliza sobre las costillas del pintor naturalista. «Para mí Mr. Courbet, escribe

(1) Zola en su estudio sobre Proudhon y Courbet lo niega. Sabido es, sin embargo, que fué socialista el autor de *Las Bañistas.*

Planche, pertenece al número de los *imitadores* que no han entrevisto la verdadera misión del arte.»

Sabido es el formidable escándalo que produjeron las citadas *Baigneuses*. Las pullas y las chirigotas, como las censuras de críticos y artistas, cayeron sobre Courbet á millares. La emperatriz Eugenia hizo un epigrama cruel, á costa del naturalismo, saliendo á la defensa del vapuleado y audaz pintor, el insigne Proudhon. Pero el gran pensador socialista, en lugar de hacer la defensa de la estética y de la plástica que Courbet reconocía y practicaba, se remontó á las esferas de la filosofía social, y pretendiendo señalar indudablemente, un nuevo derrotero, en el orden filosófico, á la pintura moderna, deja al descubierto las deficiencias de Courbet en el terreno de la técnica. Vürger nota este lado débil en el alegato de Proudhon y demuestra, como á ambos, defensor y defendido, les falta comprensión é instinto del arte: «Por horror á los convencionalismos, caéis en el naturalismo

más grosero,» les dice, á lo que contesta Courbet: «Copiar, no imaginar, esta es la misión de la pintura.»

Tan sólo Gautier estudia serenamente la obra del pintor; pero al fin concluye por decirle que cultive el paisaje, porque á «pretexto del realismo calumnia á la naturaleza.»

Lo singular de Courbet, es que ni como dibujante, ni como colorista, ni como psicólogo ó *afectista* que podría decirse, nada nuevo aporta al arte. Pretendió lo que pretendieron algunas escuelas é individualidades en estos tres últimos siglos: flagelar y moralizar activamente. El principio estético del pintor revolucionario «Todos los objetos son iguales para la pintura,» si no fuera una negación del arte, en el autor de las *Señoritas de aldea,* será siempre un contrasentido, como nos lo prueba toda su obra, examinada desde el punto de vista del concepto filosófico-social. En la plástica, está todavía á mayor distancia de sus deseos de convertirse en mero copiante

de la naturaleza. La traza siempre incorrecta de sus figuras, el color frío que distingue casi todos sus cuadros, paisajes inclusive, le colocan á gran distancia de los mismos prerafaelistas ingleses, que llevan hasta extremo inconcebible el análisis del detalle ínfimo.

La crítica francesa no renunció, sin embargo, á estudiar la obra de Millet y Courbet. Cada cuadro que este último exponía (casi siempre fuera del salón oficial) era comentado, como se comentaban las tristes y monótonas pinturas del autor de el *Angelus*. Generalmente, el tecnicismo salía muy mal parado del examen de los inteligentes; y el motivo que inspiraba las telas, hijo de las ideas *proudhonianas*, unas veces, otras de la falta de educación estética y de la escasa fuerza imaginativa, mejor dicho, comprensiva del pintor, caía de lleno dentro de la vulgaridad más absoluta. Solamente, cuando fatigado por la crítica, por la necesidad ó por sus odios de sectario, cogía el pincel para ridiculizar una clase social, ó hacer un epigrama

sangriento á costa de esa misma clase, era cuando se dibujaba una personalidad de brío, pero nunca un pintor de genio.

Últimamente, cercana ya la muerte de Courbet, consigna la crítica como desagravio al pintor, que sigue las huellas de Velázquez, empeñado en perseguir el realismo.

¿Qué encuentran, pues, los ruralistas catalanes en Courbet como plástico y desde el punto de vista del concepto de la escuela puramente regional, para considerarle indiscutible y revolucionario? El timbre de gloria de Courbet, pintor, consiste precisamente en haber seguido por el camino, á mucha distancia de Velázquez, por supuesto, que el autor de las *Meninas* siguió y trazó en parte. Porque, esto del realismo, ya sabemos cuán viejo es; y lo del naturalismo... hoy estamos en el caso de recibir lecciones de la literatura y de las artes plásticas, de los siglos de la antigüedad.

La única diferencia, vean mis lectores si es digna de tenerse en cuenta, que hay

entre el naturalismo de Coubert y de los que consciente ó inconscientemente le imitan, y el naturalismo de los contemporáneos de Aristófanes ó de Juvenal, es la misma que hay entre dos viciosos; uno sucio, desarrapado, mirando con desdén de estúpido, la estética voluptuosidad del vicio, por ser incapaz de sentir esa sensación; y otro, pulcro, correctamente vestido, que se deleita viendo al través de las neblinas que el champagne extiende por sus ojos, como, al levantarse su amada de una noche, con la copa llena de espumoso vino, para brindarla á la deidad del amor, el cabello le salta en undosa y áurea cascada, de los desnudos hombros á la marmórea espalda, mientras brillan con los reflejos del topacio, el licor, y de la esmeralda las pupilas de la cortesana.

Como filósofo, como defensor de una idea democrática, mejor expresado, socialista, quizá valga y signifique algo Courbet; pero ¡qué lejos están de entender así los artistas catalanes!

EL BUCOLISMO EN ESPAÑA

III

En estima grande, tuve y tengo el esfuerzo que, en pro de las artes, viene llevando á cabo Cataluña. En el capítulo primero de este opúsculo, he apuntado la importancia que algunos pintores, como Viladomat, en el siglo pasado y en el presente, Gómez y Fortuny, han tenido; y no seré yo quién niegue jamás, lo que significan en nuestra pintura, esas individualidades, como no es posible que nadie tampoco, se lo niegue á Tusquets y á Mercadé. Pero, convendrán conmigo, cuantos con alto criterio, limpio de apasionamientos provinciales, juzguen lo hasta aquí expuesto,

que todos, absolutamente todos esos artistas, dignos de la fama de que han gozado y de que gozan, siguieron, como acabo de demostrar, el camino que al arte, trazó en nuestra patria la preponderancia intelectual y por consiguiente artística, de Francia. Y fuerza es que confesemos, como hasta ahora, ningún talento ó genio de la importancia de los pintores citados, descuella entre la pléyade de los nuevos cultivadores del arte pictórico en Cataluña, que pueda ser tenido, como el creador de una escuela nueva, distinta por completo del resto de las escuelas que viven en la nación española.

«A Dios lo que es de Dios, y al César lo que es del César.» La pintura de las costumbres rurales, no solamente (como también he probado en el anterior capítulo), se cultivó con carácter regional, hace siglos, fuera de España, sino que en nuestra patria, número considerable de pintores andaluces, valencianos y de otras provincias, se adelantaron á los catalanes en el estudio del género citado.

Por los años de 1855 ó 56, Fierros, ya exhibía en la Exposición provincial de Santiago de Galicia, varios lienzos representando escenas de la gente aldeana de aquella región. Pocos años después, Becquer, el hermano del gran Gustavo, pintor discretísimo, y que habrá de hacérsele pronto más justicia de la que se le hace, pintaba costumbres de los campesinos de nuestras provincias castellanas, especialmente de la de Soria. Por los mismos años, Jiménez Aranda (don José), exhibía graciosísimo cuadro de la misma índole, y verdaderamente andaluz, titulado, *Poniéndose como ropa de pascua.* Al propio tiempo pintores valencianos, entre ellos Ferrándiz, trasladaban á la tela, costumbres de los habitantes de la huerta, y por los años de 1873 y 74 Pradilla y Plasencia recorrían las provincias gallegas, con el mismo objeto. En 1878 Moreno Carbonero trazaba escenas de indiscutible carácter regional, y por entonces, ví de Planella una *Vendimia* y del notable dibujante catalán Pellicer, un cuadro ruralista, que representaba

unos segadores. Ultimamente, en la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid el año de 1884, Baixeras, exhibe *Calafates en el puerto de Barcelona;* pero cuando, á excepción de sus paisanos los citados Planella y Pellicer, ya el género ruralista venía siendo cultivado por pintores de toda España, hacía más de cinco lustros. A partir de aquella Exposición, el ruralismo tomó carta de naturaleza entre nosotros; y si bien los artistas catalanes formaron desde luego, en tal escuela, no por eso pueden considerarse los únicos, puesto que Carbonero, García y Ramos, Bilbao, Blanco Coris y otros que sería prolijo enumerar, en Andalucía; Silvio Fernández, Souto, Brococos, Uria y Abades en Galicia y Asturias, regiones estas, que no tienen abolengo pictórico alguno y por lo cual, son más dignos de aprecio los esfuerzos que en este sentido realizan: Agrasot, Albert, Amorós, Cebrián y Mezquita, Leonar y Senent, y tantos más, en Valencia; Peña, Araujo...; sería interminable la lista, si me propusiera estampar aquí los

nombres de los pintores, ya de paisaje, ya de figura, que se inspiran en la naturaleza de las distintas regiones de la península, y en las costumbres de las gentes campesinas.

No; la *heterodoxia* y la originalidad de la escuela catalana, no son ciertas. La heterodoxia no existe, desde el momento en que el ruralismo por nadie fué combatido; y la originalidad tampoco, pues, como acabamos de ver en los anteriores capítulos, la pintura de costumbres cuenta siglos de existencia.

Los originalismos en esta escuela, están en razón directa, de los originalismos del medio social y natural de las regiones. Por eso, cuando en mis estudios críticos de la primera Exposición de Bellas Artes celebrada en Barcelona, con carácter de internacional, apunté como la tendencia mística bucólica, la grisácea paleta y el burdo dibujo de la escuela ruralista catalana, se mostraba, tratando de seguir los pasos de los Millet, lo hice obligado por la absoluta falsedad que del concepto de tal escuela,

tienen los pintores del antiguo condado, no solamente desde el punto de vista psíquico y filosófico, sino también desde el de la técnica.

Revolviéronse contra mí muchos artistas y algunos críticos barceloneses, por haber escrito, con la rudeza de mi temperamento, el resultado de mis observaciones. Calificáronme de rutinario, de desconocedor del arte moderno y de enemigo del regionalismo. Riéronse de lo que dije, de la nota mística, que campeaba en algunas telas de los *ruraliste* en la citada Exposición exhibidas, probándome así, como el servilismo imitativo de medianías extranjeras, les domina, y como les domina, sugestivamente, no por convencimiento; pues de otro modo, no podía pasarles desapercibida la condición saliente y única, del solitario de Barbizon.

Yo que he defendido y defiendo el regionalismo, política y económicamente, no hubiera podido concebir cómo se me dice, su enemigo en el arte, si olvidara que aun cuando al estudio de esta entidad, comienza

á dedicársele hoy, alguna atención, estamos, sin embargo, artistas y críticos españoles, muy lejos de alcanzar aquel grado de educación técnica, científica y filosófica que alcanzan hoy, nuestros colegas de Francia é Inglaterra especialmente.

Buena prueba de esto que digo, es la enorme, la total divergencia de pareceres, que aquí en España se emiten, al juzgar un mismo caso concreto en una obra de arte. Buena prueba también, este continuo tanteo de las escuelas pictórica y escultórica española, en busca de un algo que se parezca á lo que se produce en aquellos países, donde las artes alcanzan su mayor auge y esplendor, en vez de buscar un algo original, en el medio nuestro, considérese este medio desde el punto de vista de la historia, de la nacionalidad ó del provincialismo, aplicando á tal empeño, el modo propio, individual del artista.

Para mí tengo, que la pintura de las costumbres ruralistas en España, puede dividirse hasta ahora en dos escuelas; la puramente colorista, la que no atiende

más que al contraste de los colores, limitándose á rebuscar figuras y paisajes que den motivo para lucir los tonos más brillantes de la paleta, cuya escuela la componen, la andaluza, la valenciana, y parte de la castellana; conjunción que distingo con el nombre de *escuela semita*, y la *mística*, que se cultiva en Cataluña y regiones Norte y Noroeste de la península.

Los cuadros de los pintores andaluces, valencianos y castellanos nuevos, tienden á deslumbrarnos con sus colores, no siempre armónicos; tienden á despertar sensualismos en el espectador, ya por medio de los falseamientos de la línea, con cuyos falseamientos, van en busca de la voluptuosidad oriental. No valen cuantas influencias helénicas haya descubierto Castelar, en el tipo y en el carácter de sus paisanos, para atenuar en un ápice ese sensualismo, bien distinto del griego. Examinemos desapasionadamente, cualquier cuadro rural ó regional de pintor andaluz, y en ese cuadro, desde el paisaje hasta las figuras, todo en él nos hablará á los sen-

tidos, no de un modo rudo, sino blanda, voluptuosamente, pero, al cabo, á los sentidos.

Dejaría de ser regional si no tuviera ese sello característico de la raza. Yo, leyendo *Cantos de la vendimia*, *Himno á la carne*, *Carne viva* y tantas otras producciones literarias de ilustres poetas y prosistas andaluces, veo, siento palpitar el espíritu carnal que inspiró el capítulo de recompensas del Corán. Y leyendo aquel *Sombrero de tres picos*, las descripciones que de los *Olivares andaluces* y de la *Feria de Sevilla* han hecho un ilustre muerto y un ilustre enfermo, comprendo, como no puede ser otra, la característica de la pintura andaluza. No es posible negar la influencia del *territorio*, como advierte Azcárate en reciente estudio de esta índole. Es muy antigua la creencia de que, á la naturaleza del país, corresponden física y psiquícamente, las condiciones del individuo; y si el medio natural, el *territorio*, tiene tal influencia, ¡qué influencia no tendrá el de la *raza!* Decidle á cualquier mujer ga-

llega, que baile uno de esos tangos voluptuosos, concupiscentes, uno de esos bailes que en los cafés ó en las tabernas del Perchel ó de Triana, bailan las hijas de Andalucía, y veréis como la enhiesta y clásica figura de la hija del Noroeste, no se cimbrea en actitudes de sirena, ni la recia contextura de sus músculos y nervios, como las proporciones perfectamente regulares de su cuerpo, se lo permiten, aun cuando á la excitación de los sentidos, contribuyan el deseo de la pasión amorosa, el afrodisíaco ambiente de una tierra ardentísima, llena de aromáticas y enervantes brisas, de olorosos y excitantes productos. ¿Puede uno imaginarse la Venus de Milo, cimbreándose como la palmera?

Y si á esto agregamos la diferencia en las líneas y proporciones generales del andaluz, con respecto de las del aragonés, por ejemplo, completaremos el análisis plástico de la escuela semita. Porque yo no creo, que entre el tipo del jacarandoso caballista de Córdoba, con su chaquetilla corta y su calzón, que acusa redonda y

afeminada pierna, y sus coquetismos de mozo *crúo*, y el enjuto y musculoso cuerpo del devoto hijo de la Pilarica, niegue nacido, diferencia grande; como tampoco la que existe entre aquél y las fornidas proporciones y el rostro enérgico, del que vió la luz á orillas del Llobregat ó del Ter.

Por esto digo, que la pintura regional andaluza, como la valenciana, en lo que á la plástica corresponde, hijas al cabo de un mismo temperamento, es original, no habiendo seguido la escuela de las grisáceas y desmayadas tintas del místico y conturbado Millet. Y por lo que respecta al carácter é importancia de las escenas que dan motivo, á los cuadros ruralistas de esas regiones, tienen la originalidad de las costumbres del país, única originalidad posible dentro de esta pintura.

Pero deben deslindarse aquí tres cuestiones que no han deslindado los regionalistas españoles. La pintura regional, la rural y la refleja. La pintura regionalista, así puede ser de historia, como de género no rural, como rural simplemente. La

refleja, es aquella que, obedeciendo al espíritu informador de esa escuela, en otros países, aplica técnica y concepto filosófico en regiones y lugares, donde es completamente distinto el medio natural, y por consiguiente, los caracteres y las costumbres. A tal influencia, ejercida directamente sobre la escuela regional catalana, debe ésta su carencia de originalidad. Así como dentro de las evoluciones que tan mal parado dejaron el color, sin embargo, la escuela *semita* produce, y dentro de las costumbres y del medio natural, realiza la pintura regionalista y ruralista, así el ruralismo, especialmente el de la embrionaria escuela de Olot, por obedecer á la sugestión histórica que sobre la pintura, como sobre la literatura, viene ejerciendo Francia, carece todavía del sello distintivo de la originalidad, tan imprescindible en las manifestaciones artísticas que tienen por base para la forma y el concepto, el color, la raza, el lugar y el ambiente de una localidad dada.

He aquí el grave defecto que amengua

el brillo de la naciente y ya pujante escuela catalana. Si comparándola en su aspecto filosófico (aun cuando éste obedezca, según mi manera de ver, á impresiones extrañas) con las obras de la escuela semita, tiene una superioridad incontestable sobre ésta, puesto que trata de representar el hombre moral, considerado desde un punto de vista eminentemente especulativo, perfectamente acorde con las tendencias de la positiva ciencia sociológica, en cambio, en lo que á la forma y al colorido atañe, está muy lejos de alcanzar la verdad técnica, de las escuelas de las provincias de Levante y Mediodía. Estas, atienden con especial cuidado, á imprimir á su obra todo el sabor local que buenamente, y dado el abandono en que hoy se tiene la sinceridad, pueden darle, mientras que los catalanes, obsesionados por el romanticismo, mejor dicho, por el bucolismo sentimental de la obra de Millet, no pueden comprender, cómo, dentro de un escenario lleno de luz y de color, se desarrolle y exprese la más patética ó la más dramá-

tica de las ideas; pareciéndose en cierto modo, á aquellos novelistas, que al relatar un acontecimiento en el cual jueguen papel importante, la sangre y el veneno, describen *á priori,* como la campiña y el cielo se iluminan con los fulgores de la centella, y como al rugir del huracán, se une la voz pavorosa del trueno.

Este aspecto es sistemático, según pude observar en la última Exposición de Barcelona; y cierto que no es la naturaleza en Cataluña, para impresionar al artista de modo tan trágico. Los anchos valles y las montañas llenas de verdura y de luz, que hacen de esta región una de las más pintorescas de la península, alejan del espíritu toda idea de dolor ó de tristeza. Mucho más melancólicos son los estrechos valles, las amontonadas y gigantescas cordilleras, los roqueros lugares que allá en Asturias y Galicia, combate el mar con igual furia siempre; y sin embargo, los cuadros del insigne Plasencia como del ilustre Pradilla, allí pintados y por aquellas regiones inspirados, si tienen, algu-

nos, la melancolía propia de esos países y de sus habitantes, distan mucho de ser dramáticos ó llorones.

La naciente pintura gallega y asturiana, va adquiriendo un carácter perfectamente regional, sin que á este fin concurra la más pequeña de las influencias extranjeras. Plasencia, el inolvidable pintor de los cielos serenos y de los ángeles, supo compenetrarse de modo tan profundo de la característica, así estética como sintética de las regiones Noroeste de España, que puedo afirmar, sin temor á rectificaciones, que al esfuerzo de su genialidad (la de Plasencia) deben Asturias y Galicia, haber entrado por el camino de la pintura ruralista regional, de una manera franca y decidida; puesto que al presente, existe un núcleo, si pequeño, no por eso menos interesante, de pintores que siguen con la constancia que da la seguridad de los triunfos alcanzados por el maestro y por algunos de sus discípulos, el estudio de aquella naturaleza, de aquellas costumbres y de aquella raza.

Si el regionalismo rural de la escuela semita, puede envanecerse con la gloria de haber logrado salvar en parte, no más que en parte, la integridad de su color, volviendo á la naturaleza los ojos, la escuela de las regiones Noroeste de la península, especialmente la asturiana, al propio tiempo que robustece y da valor á las tintas plateadas de su paleta, aquilatando la inmensa escala de los transparentes y jugosos grises de que se compone, se muestra más noble en la forma y más pujante en el concepto, que aquélla. La razón de esta afirmativa mía, está basada en los hechos.

Realmente, á los países del Norte debemos hoy la nueva cultura (1). Pacientes, investigadores, tesonudos, la recia contextura de los hijos de estas regiones, está en razón directa del vigor de sus inteligencias. Sobre ellos, no pesa la molicie oriental, ni les hacen mella tampoco, los espejis-

(1) Según Juan Bonanza, débesele á las razas del Norte toda cultura, siendo la helena y romana hija de la celta.

mos de una imaginación ardiente, que deslumbrada por los colores con que á sus ojos se presenta la vida, la fantasía le hace marchar en busca de esos colores, como la mariposa marcha hacia la llama, sin atender á más impresiones ni á más razonamientos, que á los sugeridos por un deseo constante de satisfacción sensual.

Claro está, que á tal diferencia de países y de razas, debemos que la uniformidad, tan predicada por los antiregionalistas (y no aludo únicamente á los españoles), no pueda alcanzar aquellos límites, que llevarían á las artes plásticas, á seguir el camino de la anulación política de las regiones y de la impersonalidad de nuestra literatura. Gracias á esta natural y latente vida autonómica, los originalismos se revelarán siempre, cada día con más fuerza, y el arte pictórico tendrá los matices y caracteres que deba tener. Por eso, sin que desconozca cuanto significa el esfuerzo que los ruralistas catalanes, vienen haciendo de algunos años al presente, para recabar un puesto de honor, en el

arte pictórico español, no puede concedérseles, en razón de justicia, el carácter de originalidad que pretenden, pues, como he advertido en el curso de este trabajo, tan sólo se preocuparon de estudiar el bucolismo naturalista de nuestros vecinos, hoy á punto de desaparecer por completo, rechazado por la antagonía que entre el idealismo y el hombre del campo, existe.

Del gran núcleo de los ruralistas catalanes, puede decirse, que forma una escuela derivada del arte francés, y del arte francés en su aspecto menos importante, por no serlo plásticamente; y psíquicamente Courbet, Millet y el mismo Corot, sin olvidar tampoco á Huet, no creo que sirvan hoy de modelos, como no pueden imitarse tampoco las novelas caballerescas de lanza y escudo, castellana infiel y marido tigre, con corona.

Por estas tendencias bucólicas á lo Zola, sentimentales á lo D'Alincourt, y místicas á lo Schopenhaüer, mejor dicho, á lo Tolstoï, surge la obra híbrida del ruralismo reflejo. Pero por un fenómeno singular

(perfectamente explicable) el ruralismo gallego y asturiano, como el de los paisajistas santanderinos, si se mira inspirado en un fondo de afectivismo sintético de la orografía, de la raza, de la tradición étnica, de la histórica, y cuyo afectivismo está caracterizado por una melancolía que se determina claramente en las otras artes, como la musical y la poética, no por eso, alcanza aquel grado de sentimentalismo melodramático, con que pretenden animar sus producciones pictóricas, los que siguen la escuela anodina de los ruralistas franceses, tantas veces citados.

En la nueva pintura regional hispana, las regiones que yo distingo como iniciadoras de un misticismo artístico, hijo legítimo de las tradiciones étnicas y del medio natural, producen, ateniéndose exclusivamente á estas condiciones, como á sus derivadas psicofisiológicas. La región asturiana, prestó los elementos todos que la distinguen, así en el orden físico como en el psíquico, al maestro Plasencia, para que éste indicase clara y terminantemente,

el verdadero carácter original de la naciente escuela, en su concepto y forma. Resultado de ese estudio íntimo de la naturaleza y de las costumbres del país astur, los celebrados cuadros *El mentidero, La siesta, La fuente de Roque*, etc. En ninguno, absolutamente en ninguno de los elementos de que la obra ruralista de Plasencia se compone, se advierte recuerdo de extraña influencia. Por eso alcanzaron la originalidad y el aplauso que alcanzaron, aquellas escenas trasladadas con exactitud amorosa á la tabla. Sin buscarlo, aparece en esos cuadros el misticismo que de la contemplación de la naturaleza y del estudio de las razas que viven en esas regiones del Norte y Noroeste especialmente, resulta siempre; y cuyo misticismo tanto se aleja del religioso, que dieron en amalgamar con el ruralismo, los pintores catalanes.

De Plasencia, *La siesta;* como de su discípulo Sampedro, *La carta;* como de algún otro de los artistas que componían la colonia de San Esteban de Pravia, varias esce-

nas de la vida de aquella localidad; como de Uria, y de Abades *La playa de Gijón,* ó los tipos y costumbres campesinas del primero, tienen estas obras pictóricas, ese sello de melancólica paz que palpita en las montañas umbrías y en aquellos valles hondos y silenciosos; paz, que nos toma el espíritu al admirar la majestuosa grandeza de un paisaje, que así participa de las tintas finísimamente azuladas de la tierra de Gaël ó de la Noruega; como de las vigorosas notas verdes de la exuberancia americana, como de las grises y húmedas nieblas alpinas, como de las telúricas rudezas de las costas escandinavas.

De esta contemplación melancólica que producen los países gallego y asturiano, surge, repito, ese misticismo que tiene la misma razón positiva para existir, que para existir tiene también, el movimiento pasional en el organismo humano, puesto que aquel misticismo, lo produce la vista de un paisaje, cuyos elementos estéticos residen exclusivamente en él; como la vista

de una mujer hermosa puede determinar una sensación concreta, sensual ó espiritual, según las condiciones plásticas que la distingan.

Bretón, que siguiendo á Bastien Lepage y al mismo Robert-Fleury, cultiva la pintura rural en Francia, con éxito creciente, acude á los países donde, á la grandiosa línea de la naturaleza, á la originalidad de las costumbres de sus habitantes, á la reposada y rica variedad de notas que las lontananzas de los paisajes del Norte y las umbrías de sus valles, ofrecen al pintor, va unido ese misticismo que tiene por origen el medio natural y el de raza, y que así en tierra de Irlanda, como en Bretaña y Auvernia, como en Galicia y Asturias y Portugal, caracteriza el aldeano que conserva perfectamente determinadas, reminiscencias de un panteísmo gaélico, de un amor religioso al árbol, y de cierto supersticioso respeto á la luna, *ó luar branco,* que dicen en la tierra celta por excelencia, de toda la península; aun cuando Martín Mínguez no lo crea así, y

la erudición del semita Sánchez Moguel, haya dicho otra cosa.

En *Le chant de l'alouette,* como en *Fin du travail*, Bretón, místico, lo es por razón del lugar y del modelo. Así como el prerafaelismo inglés, lleva (digo lleva, porque las máximas de la escuela existen) el análisis de la forma y del fondo, hasta exigir que el álamo del condado de Norffolk, por ejemplo, no pueda pintarse en un paisaje del condado de Norwich, así en la característica *moral* del cuadro ruralista, precisa desligarse, el pintor, de sus preocupaciones filosóficas, ortodoxas ó heterodoxas, y atenerse exclusivamente á la resultante de los medios natural y de raza, ó *compuesto*, como la denomina Azcárate, si no ha de caer en los extravíos risibles de un sentimentalismo bucólico, falso y grotesco.

Claro está, que, poco pujante todavía la pintura rural en Asturias y Galicia, hoy, las regiones que presentan en la liza mayor número de adeptos son, la catalana y la castellana vieja, por aquellas partes

esta última, que de Valladolid van á morir en el Cantábrico y en las montañas de León; pero, con ser, especialmente la escuela olotana, la más numerosa, es, sin embargo, la que con menos detenimiento estudia el carácter regional en el hombre y en el país, llevándole grande, muy grande ventaja en lo que atañe á la paleta, como en lo que resulta del análisis psicológico, los pocos cuadros producidos hasta ahora por las regiones del Norte y Noroeste.

La escuela rural, tiene, como he dicho, dos aspectos en nuestra patria: el místico y el semítico. Dentro de estos dos aspectos, se adivina una variedad de caracteres tan grande, son tantos los elementos de originalidad, cuantas son las diferencias de raza, de naturaleza y de cultura, que dividen la península.

He indicado, al tratar de la pintura rural regionalista andaluza, la característica sensual que le da fisonomía propia. En primer término, el color; en segundo, la línea, afeminada, blanda, casi deshecha;

propia de la raza semítica (con perdón del señor Castelar), en tercero, los motivos, las escenas que inspiran los cuadros de la escuela de esta región. Examinados escrupulosamente tales elementos, no hay lugar ninguno para la negación del siguiente corolario, que resulta de la suma de esas tres afirmantes: la pintura regionalista *semita*, ó sea la andaluza y valenciana, es sensual por el color y la forma, insustancial en lo que se refiere al estudio y observación psicológica y etnológica de la raza y del individuo; original, por constituir un arte cuyo carácter oriental en la plástica y en el concepto, es exótico, aun cuando Sismondy crea lo contrario en lo tocante á nuestra literatura.

Dentro de esta escuela, hay una variante de importancia. La pintura valenciana es más sobria de color y más realista que la andaluza. Si la paleta andaluza da la nota aguda del colorinismo, la valenciana da la media, la que tiene la clave de la armonía de los colores. Esa es también la diferencia de luz y de suelo que existe entre

la tierra de San Vicente Ferrer y la de María Santísima. Y puede y debe tenerse en cuenta, otra variante además; la forma humana está mirada con más respeto por el pintor valenciano, que por el andaluz.

Resta solamente, para terminar este ligero estudio acerca del carácter semita de la pintura de esas regiones, decir algo de la escuela madrileña; pero de la regionalista, no de aquella gran escuela que murió con Rosales.

¿Regionalismo en Madrid? Dirán mis lectores que esa no es fruta que se produzca en la capital de la centralizadora monarquía española. Y, verdaderamente, en lo que al concepto, á la filosofía del concepto se refiere, están en lo cierto. En Madrid el ruralismo no puede ser, y el regionalismo no se concibe; sería tanto como aceptar la descentralización que arrebataría toda su vida á la villa del oso; así que, la pintura madrileña (1) podría lla-

(1) Hablo únicamente de aquella parte de la escuela madrileña que se dedica preferentemente á pintar la vida flamenca.

marse *local,* no regional, si no fuese antes que nada, híbrida mezcla de la escuela sevillana y de la influencia del medio ambiente. Pero así como el colorismo andaluz, como las deficiencias del dibujo, nervioso y deshecho del tipo meridional, han seducido á gran número de artistas, así las costumbres, mejor dicho, un aspecto de esas costumbres regionales, al arraigar en la sociedad madrileña y tomar carta de naturaleza en ella, dió á luz, después del de la *manolería*, otro vástago, tan híbrido en su aspecto social, la *flamenquería,* como híbrido el arte que se inspira en ese degustamiento de un sensualismo, cuyos caracteres semíticos, se acentúan con la ignorancia supina del pueblo que adopta usos y costumbres de una región, los cuales usos y costumbres al atravesar los desfiladeros de Despeñaperros, dejan allí todo cuanto de soñador y poético les presta el medio natural y el carácter típico de los andaluces.

Y así como entre la macarena y la chula, hay la diferencia que entre el ceceo del

hijo de la tierra de María Santísima, cuando canta una petenera, y la media lengua del chulo, cuando berrea unas granadinas, y entre la gorrilla y el traje de luto pegado á los huesos del flamenco de la calle de Lavapiés ó de la Paloma, y el calañés y los caireles de los borceguíes, y la manta jerezana terciada al hombro, del mozo *crúo* de allá del Guadalquivir, así también en la pintura esta de las costumbres dichas, hay la diferencia de una verdad sentida y *vívida,* á una imitación adaptada á otro ambiente y otras gentes que, si parecen homogéneas, no lo son más que por el medio artificial en que alientan, pero de ningún modo por la raza.

Es, pues, la pintura semítica local madrileña, por razón de medio ambiente, artificiosa y corcovada imitación ó remedo de aquella que, con sus bellezas y deficiencias, cultivan á orillas del Mediterráneo los pintores valencianos y andaluces, sin que valgan á rectificar esta afirmación mía, cuantas deducciones pretendan hacerse de las costumbres locales, genuinas

de la villa y corte, al lienzo y al papel trasladadas por Goya, Moratín, Alenza y don Ramón de la Cruz.

Si no puramente locales, si no con verdadero sabor y originalidad, puesto que la corte de España, como centro burocrático de toda la nación, como residencia obligada de la mayor parte de la aristocracia y de la gente de negocios, como lugar donde los empirismos de la política centralizadora, han fijado las grandes energías de las regiones que componen el Estado español, fué siempre refugio ó galera adonde, en busca de salvación, ó á sentarse con galeotes venidos de todas partes, llegaron los hijos de los distintos lados de la península; sin embargo, bien por la dificultad de las comunicaciones, bien por el escaso movimiento espansivo de las ideas, bien por la organización administrativa del reino, bien por otras múltiples razones de todos conocidas, Madrid, el Madrid formado por el pueblo bajo especialmente, y por grandísima parte de la rancia aristocracia, tuvo tiempo y lugar

para, dentro del medio ambiente respirable, moldear una careta y cortar una ropa que se adaptase perfectamente á la compleja fisonomía y al cuerpo de los nietos y descendientes de cuantos, abandonando los respectivos suelos natales, habían trasladado sus penates á las inmediaciones del alcazar regio. Y esta careta, y esa ropa, y ese ambiente, fueron los elementos para que el arte realizase, por medio de Goya y de Alenza, esos admirables cuadros de manolería, y por medio también de Moratín y don Ramón de la Cruz, *El sí de las niñas, El café* y *Las castañeras picadas.*

Pero ya, traje, careta y medio ambiente, sufrieron transformación completa. A la relativa quietud de la vida que en la corte de Carlos IV se gozaba, sucedió el movimiento, la agitación vertiginosa de la vida cosmopolita, y la política parlamentaria, tal y como la preconizó la centralización moderna, vino, al propio tiempo que á arrebatar las escasas iniciativas que la otra centralización, la absolutista, dejara á las regiones, no ciertamente por bondad,

á borrar esos rasgos característicos que distinguieron las costumbres madrileñas, hasta há cuarenta ó cincuenta años.

Hoy, réstale de vida á la pintura *flamenca,* aquí en Madrid únicamente cultivada, para que caiga todavía más abajo del lugar donde el mercantilismo, el mal gusto y la escasa ilustración artística de los pintores que á este género se dedican, le hicieron caer, el tiempo que tarden las demás escuelas regionales, en mostrarse con los originalismos que le son propios. En ese mismo instante, desaparecerá la pintura de costumbres locales madrileñas, para dejar paso franco á la pintura de la vida moderna, en su concepto más amplio y más acorde con la marcha y las evoluciones de la sociedad.

DEL MISTICISMO BUCÓLICO

IV

Es preciso deslindar campos, como es preciso también poner en su verdadero lugar, lo legítimo de lo ilegítimo, lo que se produce espontáneamente de lo que se produce por imitación. No es cosa de ensalzar la pintura de las costumbres rurales en España, porque esa pintura se estudia aquí ahora y casi puede decirse, que comienza á preocupar á los pintores.

Yo entiendo, que el individualismo artístico, es el que posee la única fórmula estética posible. En esto estoy perfectamente de acuerdo con Zola. No solamente es un absurdo científico, el doctrinarismo

artístico emitido por Proudhon, al afirmar que «diez mil ciudadanos que han aprendido dibujo, forman una potencia de colectividad artística, una fuerza de idea, una energía de ideal muy superior á la de un individuo (1),» sino que, como advierte el autor de *La Obra,* Proudhon mismo, es una afirmativa en contra de tamaña herejía. Entre la *turba multa* de escritores socialistas, él, destaca vigoroso, personalísimo, único. Él es, dentro de su escuela político-social, un artista. Sueña con una ciudad modelo; se ha forjado un ideal sublime, con todos los defectos y todas las cualidades de su temperamento. Diez mil ciudadanos, con la misma fuerza psíquica, con la misma fuerza de raciocinio, con la misma cultura de Proudhon, serían incapaces de dar á su obra, la unidad de pensamiento, de estilo, de forma, de alcance filosófico, que le dió á la suya el gran pensador. Y tengamos en cuenta la diferencia

(1) *Del principio del arte y de su función social.*—Proudhon y Courbet.— *Estudio crítico,* por Emilio Zola.

enorme que separa el positivismo de la ciencia de todo género, del idealismo del arte.

Por el camino del colectivismo artístico, de la impersonalidad, de esa impersonalidad del arte medioeval, por ejemplo, tan sublime como anuladora del albedrío del espíritu creador, del temperamento, marcha, al presente, parte no pequeña de nuestra pintura de costumbres rurales. Observad en la plástica, como los pintores del género en Cataluña, trasladaron á sus paletas, las grisáceas notas de la brumosa de los *ruraliste* franceses; como con ensañamiento de neófitos, de neófitos no instruídos en los secretos de la razón estética del arte pictórico traspirenáico, ponen todo su empeño en pintar lo rudo, la materia observada únicamente desde el punto de vista, desde el cual la ven tan sólo los ojos del labriego ó del albañil, es decir, los ojos del que no ve más que si llueve ó si hace sol; del que no siente más que la impresión física de un dolor de costado, ó de un dolor de muelas. Allí están *Recorts*

ó aquel otro cuadro *Pastor del Pirineu* (1) del pintor Baixeras; ahí están *Fangadors* y *Herbaxadoras* de Pinós; ahí está *Soledad* de Barrau; ahí está *Después del trabajo* de Brull; ahí están cien marinas y paisajes, hechos todos con lentes ahumados y con unos mismos lentes, por cien paisajistas de la región que cuenta en su historia artística, á los hermanos Velázquez, á Sans y Cabot, á Gómez, al pastelista Rodes, á Fortuny, á Mercadé, á Pellicer, á Román Rivera, á Fabrés, al paisajista Urgell, á Masriera (José) (2), á veinte más que unos

(1) Hasta ahora tenía entendido que había más de un Pirineo, según el señor Baixeras, solamente existe uno. Bueno es saberlo.

(2) Contra la opinión de críticos y artistas, pongo al paisista don José Masriera, entre los buenos de la región catalana, por la sinceridad y justeza de su pintura, por la verdad que resplandece en sus paisajes y por su discreto dibujo. Algo en este sentido he dicho desde las columnas de *El Liberal*, con motivo de mis estudios de la primera Exposición internacional de Bellas Artes de Barcelona. Hoy me complazco en repetirlo, ampliando mi juicio, hasta afirmar que, entre los hermanos don Francisco y don José Masriera, hay la diferencia que separa al *manieré* del que desconoce tranquillas y

ya en el seno de la madre tierra, otros pisándola todavía, honraron y honran al arte, tal como el arte debe ser honrado.

Observad también, el motivo generador de esta pintura rural catalana (ya concluiré de puntualizar el de las otras regiones), y veréis, cómo contagiada del *bucolismo* de una escuela ilógica, va psíquicamente, por el mismo camino de la impersonalidad y de la imitación francesa, empeñada en perseguir filosofías transcendentales, enseñanzas y moralizaciones.

Observad este fenómeno de reflexión, de pura reflexión, no resultado de un convencimiento personal que nos presenta dos fases tan antagónicas; el naturalismo del servilismo plástico, exhausto de todo destello de originalidad, de todo lo que Zola mismo dice, al rebatir á Proudhon, personalizando en sí lo que entiende por artista: «Vengo á vivir en las culturas,» y el motivo elegido, la idea buscada (con empeños

estudia el natural, dejando efectismos y falsedades de mal gusto impuestos por la moda y el mal gusto.

de original é inculta inteligencia artística) en la exaltación mística de los seráficos de los siglos XII y XIII, los ensueños de unas imaginaciones que se duermen arrulladas por la canción de *Atala*, y obsesionadas con el relato de las desdichas de *René* ó de *Genoveva de Bravante*.

Nombré á Baixeras ya varias veces en estas páginas, y lo he citado, porque, artista de condiciones innegables, figura entre los defensores del bucolismo de la escuela catalana, en primera fila. A Baixeras, siguen, Casas, Pinós, Soler de las Casas, Llimona, y en tan agradable compañía, paréceles que deben pintar tristezas, dolores del alma, ansias espirituales, neurosismos de las gentes campesinas, Rosiñol, Más y Fontdevila, Tamburini y otros artistas de mérito. Pero, concretándonos á los cuadros del primero, paso á exponer aquí cuánta es la distancia que separa la pintura de las costumbres rurales de la moderna escuela catalana, en lo que á la verdad psicológica atañe, del carácter, del medio ambiente, del tipo real y posi-

tivo que caracteriza al labriego, á la gente marinera.

Recorts, es un cuadro, cuyo fondo, lo componen un cielo gris y un trozo de mar plomizo, tonalidad enfermiza, falsa, porque no es esa la nota del cielo que se refleja en el casi siempre alegre Mediterráneo; para encontrar esa melancolía llorona, hay que remontarse á Irlanda, á las costas del Norte de la Isla. Sentados en ringla, tres marineros viejos; dos, que hablan sin que por sus actitudes se pueda suponer si los *recorts* que evocan, son tristes ó alegres; el tercero, no debe recordar nada, aparece dormitando sobre las rodillas. Presúmese, sin embargo, al mirar la grisácea tonalidad de este cuadro, que el artista quiere que *los lobos de mar* dialogantes, recuerden tristes sucesos, dolores que les muerden el alma y que amargan sus existencias. ¿Es esto posible? No. Hijos de la naturaleza, rudos como las peñas, arrullados por las olas, insensibles en mayor grado que el hijo de los centros urbanos, á las injurias, á las inclemencias de los elementos

con los cuales luchan de un modo mecánico, desde que abren los ojos á la luz, los repliegues psíquicos de tales gentes, ni son muchos ni muy hondos. ¿Se comprende un halador, manejando el remo noche y día, dominado por fiebre alucinadora de una perfección moral, de un goce del espíritu, como por ejemplo, el que le reporta al artista haber arrancado á la verdad una belleza?

No; tanto sería suponer mentira la pintura que, de ese tipo, vienen haciéndonos desde el romántico Walter Scott, hasta el realista Pereda. Ya ven los bucólicos catalanes, que no cito al autor de *La Tierra* ni siquiera á la de *Bucólica*. Y sin embargo, aparte de los hechos que en mi corta vida registro, y que me revelan de un modo terrible cuán grande es la inopia moral de esas gentes, incluyo las campesinas, pueden leerse las páginas de *El Pirata*, del gran novelador escocés, en las cuales describe la rapacidad y el egoísmo de los ribereños, los mismos en todos los países, que asisten impasibles al tremendo cuadro

de un naufragio, y mientras tanto la catástrofe sucede, se apresuran á ocultar los cofres que de los náufragos, el furioso mar arroja á la orilla. Estudien, asimismo, los tipos que Pereda nos pinta en *Sotileza*, especialmente aquellos del *Muergo* y consortes, y aun el de *Cleto*, enamorando á *Silda*, á puro trompicón.

Cuando recuerdo aquel *Pastor del Pirineu* en actitud místico-contemplativa, viéneseme á la memoria *La patrona de París*, cuadro pintado por célebre artista ultrapirenáico... y la risa á los labios. ¡Santos Isidros y Genovevas á estas fechas! Porque á estas fechas, (ni en otras), no exaltaciones místicas, ni exaltaciones de ninguna especie se registraron ni registran, en los individuos de la familia rural. No con psicologías aprendidas en el libro, con hechos prácticos, con realidades observadas, puede afirmarse el disparate artístico-filosófico del bucolismo, de una gran parte de la nueva escuela de pintura rural catalana. Por mi parte he visto más de una vez, como, el amor paterno, en el labriego, está muy

por bajo del amor al terruño. Recuerdo que cierto día preguntaba mi padre á un paisano por la salud de una niña, hija suya, gravemente enferma de viruela: —Señor, contestó el buen hombre, la niña es lo de menos; lo peor es, que la vaca amarilla, no prueba bocado desde ayer.

Lo mismo puede contarse de otros afectos. Pero, ¡por Dios! ¿Qué es lo que se pretende del hijo de la naturaleza, que vive abrazado á ella, y como ella sintiendo, sin darse cuenta, la necesidad de la lluvia y del sol, la necesidad de tener prole para que le ayude en el trabajo, y arado para surcar la tierra? Nada ó poco menos le importaba la vida de su hija, al labriego de mi anécdota. Figuraos ahora, qué le importaría si aquella niña, habiendo vivido y llegado á moza, le diera un nieto á cambio de una rebaja en la renta que pagaba por el predio. ¿Os escandalizáis, señores bucólicos? Escandalizaos cuanto os venga en ganas; pero este es el fondo moral, la fisonomía psíquica de esas gentes, más acorde con sus fisonomías físicas y su

figura, que los pintados en francés á lo Millet y Courbet, por vosotros.

Pero no soy yo únicamente, quién aprecia y estudia del modo dicho, los héroes que inspiran la nueva escuela pictórica. Del *Regreso de la feria* de Coubert, dice Proudhon: «Es la Francia rural con su *humor indeciso y espíritu positivista*... con sus pensamientos *más cerca de la tierra que de las nubes,* alejada de toda *exaltación idealista*, etc.» No creo que Proudhon sea sospechoso de antiruralismo.

Vengamos á cuentas. La equivocación de una gran parte de la obra pictórica que de este género se hace en Cataluña, consiste, precisamente, en no ser catalana, es decir, regional, ni desde el punto de vista plástico ni del psíquico. He mirado con gran detenimiento lo producido por los ruralistas del antiguo condado, en estos últimos cuatro años, y lo comparé histórica, etnográfica y etnológicamente, con el hijo de la región, y no he visto parecido alguno. Hice asimismo el cotejo de la orografía, del medio natural, de los lugares

en donde se desarrollan las escenas trasladadas al lienzo, por los bucólicos y regionalistas de la tierra de *Cap d' estopes*, y, torpeza mía sin duda, no columbré en ninguno, la verdad de aquellos valles rientes, de aquellas montañas llenas de verdura, de aquella costa brillante. Advertí sí, como las nieblas pirenáicas de los meses tristes, y las brumas densas y lacrimosas de los países del Norte de Europa, obsesionan al pintor, ejerciendo sobre él, una influencia parecida á la que, sobre todos los pintores españoles (y gran número de extranjeros), ejercieron con su manera, casacones y moros, el gran Fortuny, y con su estilo y sus cuadros históricos, el colosal Rosales. Pintáronse kábilas y odaliscas en todos lados de la Península. Damas y reyes de los siglos XIV y XV en todos los estudios. Tocóles el turno á su vez los asuntos rurales, buscándose por medio tal, corriente nueva, más ancho campo al arte. Aspiración noble, tendencia justa á volver los ojos á la naturaleza, como los volvieron en otros siglos, España

é Italia, y especialmente (ya lo he probado) las escuelas holandesas, y poco después Inglaterra; y al iniciarse este movimiento en el campo del arte, Francia, que por virtud de su gran expansión intelectual y política, viene ejerciendo influencia enorme en nuestras letras y en nuestro arte, nos impuso la manera plástica y el sentido filosófico de sus primeros *ruraliste*, ahogando con el prestigio de su autoridad, no discutida hasta hace poco, toda manifestación análoga de las escuelas que no fuesen la suya; y de aquí surgió, cortada por un patrón defectuoso, la afrancesada pintura rural catalana.

La nota mística inherente á este género pictórico, varía de intensidad, como de aspecto la naturaleza y de costumbres las razas. El misticismo religioso, mejor dicho, católico, que algún pintor de costumbres rurales catalán, pretende amalgamar con la socarronería naturalista de las gentes del campo, que él toma por modelos físicos y espirituales para sus cuadros, no tiene razón alguna, en buena lógica, para exis-

tir, como en efecto no existe. A las exaltaciones espirituales de esta índole, les acontece lo que á las otras, de las cuales hablé en las páginas anteriores. Así, pues, quedan éstas, reducidas á embrionario concepto de algún algo que no comprendiendo la limitada inteligencia del labriego, concrétalo á la aceptación de un poder sobrenatural, residente ¿en un Ser Supremo? de ningún modo, en tanto seres divinos, cuantas son las advocaciones de la Virgen y bienaventurados, poseedores de remedios para todos males, y dispensadores de la lluvia y del sol para los campos.

La nota mística de la pintura de costumbres rurales, está en el ambiente, en el medio natural, en las tradiciones de raza, y... en el artista. No pertenece á religión positiva alguna; no es la resultante de un movimiento intelectual, verificado á impulsos de tal ó cual doctrina, es, para quien la advierte y la presiente, la relación armónica y misteriosa de la naturaleza y el espíritu, realizada por el sentimiento espiritual, que despierta, la

contemplación de la suprema verdad. Así, por ejemplo, la nota mística del cuadro pintado á la sombra de los pinos que coronan la abrupta y roquera costa de Finisterre, en Galicia, es más honda y bronca, permítaseme la palabra, que la que inspiran los floridos y sombríos valles, y las hermosas rías de la parte meridional de la región citada. Pruébanlo así, poesías y cuadros. Silvio Fernández, hijo de la provincia de Orense, donde el sol dora los pámpanos y matiza con la fuerza de sus rayos la floresta, pintó un *idilio,* que tiene del arte clásico (del clásico griego de la segunda época, no del pseudo-clasicismo académico) todo el realismo y toda la serenidad de una pastoral de Longo, ó de un bajo relieve de Policlecto, ó de cualquier otro artista inspirado en la poesía de Anacreonte é hijo de las rientes comarcas de Egina, de la Jonia ó de Chios; pero al propio tiempo, se advierte en este cuadro de que hablo, la nota suavemente melancólica, exclusiva de las razas del Noroeste, y de un país adonde la orografía, el clima,

lo que, en suma, forma el medio natural, ejerce sobre el ánimo; influencia parecida á la que inspiró aquellos admirables versos, al insigne fraile:

Del monte en la ladera,
Por mi mano plantado, tengo un huerto,
Que por la primavera
De bella flor cubierto, etc.

Descendamos á las comarcas que riega el sacro Ulla, y esa misma nota de un arcaísmo dulcemente templado, que lleva al espíritu cierto sedimento de melancólico afecticismo, que ejerce sobre el sistema nervioso saludable acción, produjo, aun cuando hasta el presente, escasas obras de arte, sin embargo, las suficientes para indicar de un modo claro y preciso, el valor y el carácter original del bucolismo de la región (casi podríamos decir de la localidad) en el que informa, ante todo, un amor religioso á la naturaleza (1).

Más brillante, más llena de luz que esta comarca, es la provincia de Pontevedra.

(1) Puede advertirse lo aquí expuesto, en el tomo de poesías de Benito Losada *Soaces d' un vello.*

El cuadro de costumbres rurales allí pintado por Pradilla, por Plasencia, por Fierros, por Angel, por otros pintores, en su mayoría de distintos países, y por consiguiente, extraños á las costumbres de éste, tiene también un fondo de misticismo indudable, á pesar de la brillantez de la atmósfera, de la exuberancia de la vegetación y de la variedad inmensa del paisaje. Las umbrías de aquellos bosques, la tonalidad de la floresta, la infinita sucesión de montañas que en arrogantes y atrevidas líneas se elevan hasta las nubes, los tranquilos espejos de las rías, reflejando, copiando hasta el mínimo detalle del monte, de la aldea, del castañar, del robledal, del pino que allá en la cresta acaricia á la opalada nubecilla, que oculta el sol poniente, tiene todo este conjunto, un misterio, una quietud de tonos, tanta dulzura de color y armonía de líneas, que insensiblemente hace vibrar en el artista, la fibra más honda del sentimiento, aquella donde reside la inspiración, ese algo inconcreto que se revela en ansias como

las que abrasaron las entrañas de Teresa de Jesús ó de san Juan de la Cruz.

De vuelta del mercado, es un cuadrito de Pradilla donde los chillones colores de la indumentaria de las figuras, contrastando con la sobriedad del paisaje, apenas si hieren la retina del espectador, lo suficiente, para borrar la impresión de melancolía que caracteriza las gentes y la naturaleza del país gallego. *La ribera de Vigo,* otro cuadrito (verdadera maravilla) del autor de la *Rendición de Granada,* con haber sido pintado á la luz del sol, teniendo por fondo, blanqueadas casas y el azul del cielo, atesora también esa dulzura de ambiente, que, de un modo innegable, lleva de la mano á la contemplación de la naturaleza, apartando la mente del tráfico de las ideas sociales, para abstraer el espíritu con la honda é irresistible armonía de la forma y del color de aquella región.

Allá, al otro extremo de Galicia, en la tierra bergantiñana, el modelo humano como el paisaje, tienen todavía más carácter místico, al modo que yo entiendo este

misticismo, adoración muda por embargo del sentimiento, de la naturaleza y del idealismo que emana, que brota de la forma, de la orografía, de la estructura, de la latitud del lugar, de la pureza étnica de la raza que lo habita. En aquel rincón de la península Ibérica, el pino, la pelada roca cubierta de musgo, el tojo con sus amarillentas flores y recias espinas, el hondo y estrecho valle, el tortuoso río, la salvaje costa erizada de agudos peñascos y terribles derrumbaderos, con sus negruzcas y achatadas viviendas de negra piedra y ahumadas tejas, con sus nieblas grises y acuosas que envuelven el paisaje en tupidas gasas, con sus cánticos onomatopéyicos, melancólicos, que recuerdan de un modo tenaz un origen gaëlico, con sus hijos rudos y musculosos, ofrece todo esto un contraste tan grande con la región del mediodía de Galicia, que bien pudiera creerse que nos habíamos trasladado por arte de magia, á la verde Erín... de los tiempos de Osián.

Dice la autora de un *Viaje de novios,*

hablando de las poesías de Pondal, hijo de aquellos lugares, quien se complace en escuchar las canciones del hada Rouriz; en llevarnos al lado del espumoso mar, para que contemplemos los negros escollos ó el viejo cabo (1); en seguir las tristes orillas del río Langüelle, desnudas de flores; en deleitarse con el eterno rumor *(fungar)* del pino, mientras la blanca luz de la luna, se derrama melancólica por el abrupto paisaje, que esta «poesía cerrada, nublada, gris, acuosa tal vez como nuestro celaje» es poco humana en su arqueológico lirismo, pero sincera y *sentida* en Pondal. Yo creo, que no de otra forma puede manifestarse, estéticamente, sea por medio de la literatura, bien por medio de las artes plásticas, ese lirismo arqueológico que dice mi ilustre paisana y amiga, siempre que el artista respire aquel ambiente y sepa *sentirlo*. No puedo ofrecer aquí el ejemplo de un cuadro, cuyo mé-

(1) Alude al de Finisterre, *Queixumes d'os pinos*, Eduardo Pondal. *De mi Tierra*, Emilia Pardo Bazán.

rito sea suficiente para citarlo como demostración de lo que vengo afirmando; pero sí es cierto (y creo que respecto del particular, estarán conformes todos cuantos conozcan el tecnicismo de la pintura) que la sinceridad en la reproducción, es una de las primeras y precisas cualidades del artista; en ese caso, de autor anónimo, cuenta esta parte de la región gallega de que hablo, entre varios, un lienzo *Entierro en una aldea*, donde ese misticismo hondo y rudo, se revela en todo su valor. Paisaje, tipos, modo típico del ceremonial, todo, en fin, tiene un carácter de tan grande melancolía, de tan enérgico lirismo, que únicamente allí, en aquel rincón de la vieja Iberia, se encuentra.

Y, sin embargo, entre este sentimiento de tanto parecido con aquel otro que llevó á los primeros monjes al apartamiento del mundo, arrojándolos en medio del desierto ó de la árida montaña, y el que más tarde hizo levantar en valles y ciudades, cientos de conventos, hay una distancia enorme. El misticismo primero, el que

hoy busca por sentimiento el arte, sin negar que en el fondo vaya á reconocer un algo *supremo,* tiende á emocionarnos por medio de la forma, haciéndonos amar, así el añoso roble, de carcomido tronco y gigantes brazos, y el conjunto de las apacibles casas de la mísera aldeílla, allá en lo hondo del valle sepultada, como el endeble chotillo que agota las repletas ubres de la paciente vaca, que en la ladera rumía acompasadamente la hierba, ó la silueta de la moza ó del viejo, la cual, destacándose por entre los claros del pinar, ó sobre el azul del cielo, la miramos marchar lentamente, con la hijada al hombro, canturriando la canción campesina.

Bien al revés del misticismo católico, cuyas metafísicas abstracciones, tienden á desligarnos de las ataduras que nos sujetan, no solamente al mundo social, sino también á la naturaleza, la cual, despierta siempre afectos y sentimientos no fáciles de arrancar del corazón del humano; afectos y sentimientos, que, al cantar-

los el noble y virtuoso autor de *La perfecta casada,* le valieron cinco años de prisión y dolor. Bien al revés, sí, es este misticismo, buscado con tenaz empeño por el arte moderno, de ese otro misticismo al cual, imaginaciones desequilibradas, oponen hoy, como valla, á la tendencia materialista del servilismo estético de las artes plásticas. Uno, afánase por hablarnos el lenguaje siempre nuevo y siempre bello, de la gran madre, por llevarnos hasta ella, por conmover nuestra carne y nuestro corazón, con el espectáculo de sus grandezas; otro, amonestándonos de continuo para que abandonemos cuanto pueda distraer al espíritu de sus ansias por la contemplación y goce eterno de Dios, pintándonos con sombríos colores la existencia en este planeta. «¡Qué hermoso es el despertar de las flores!» canta el clásico: «¡Deja el arado y sígueme!» dice el misticismo católico.

He aquí la diferencia. Dentro, pues, del concepto místico del arte, no cabe siquiera la hipótesis de que pueda gritar al-

guien: «Eso es casi un panteísmo.» No: sería preciso que el arte dogmatizase, que dejase de ser *arte*, para entrar en el casuísmo de una escuela, y se hiciera, lo que el *arte* no puede hacerse, dogmatizante y pedagogo.

Pero si no se corre este peligro, en el orden estético, está la pintura abocada á uno grande, á seguir un temperamento. Por eso procuré deslindar en este capítulo, además de lo que puede y debe tenerse como misticismo estético, señalar también aquella región, donde ese misticismo, iniciado por la pintura rural, tiene razón de existir. Por eso procuré deslindar esa tendencia, en lo que tiene de imitativa, de la que se muestra espontánea, propia, típica. Típica digo, porque ha de ser fiel en la representación plástica, fiel, en la síntesis del medio.

Cataluña, Navarra y Vizcaya, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, con excepción de la provincia de Madrid y colindantes, Asturias y Galicia, y una parte, la alta de Aragón, he aquí las regiones donde la pin-

tura rural, ha de tener necesariamente nota melancólica y mística. El antiguo reino de Valencia, como el de Murcia, Andalucía y Extremadura, con la Mancha, jamás determinarán de un modo decisivo, esa nota. La razón nos la dan los hechos.

En Cataluña (á un lado la imitación extranjeriza) por sus condiciones orográficas, etnográficas, históricas, en fin, por razón del ambiente, su arte produce paisajes melancólicos como los de Urgell, esculturas como *Ensueño* de José Llimona, cuadros de género como, *Quietud,* de Vayreda, como los de otros pintores ya citados, como en literatura produjo dramas al estilo de *Los estudiantes de Tolosa,* y hoy lirismos hondamente místicos cuales son los de Verdaguer, *San Francisco se moría,* etc. Galicia y Asturias, porque el medio natural es todavía más acentuadamente melancólico que el de Cataluña, debido esto á la respectiva posición geográfica, á la más varia de su umbría estructura y á la pureza de su raza, oriunda del Norte, las manifestaciones artísticas allí realizadas,

desde remotos siglos, tienen un aspecto y carácter de concentración espiritual y austero, que se demuestra claramente en su poesía popular, en su música, en sus iglesias románicas achatadas, aun aquellas que la piedad erigió, cuando el gótico lucía esplendoroso en el resto de la Península, en su escultura de talla, y últimamente, en los cuadros citados en estas páginas. En Castilla la Vieja, la llanura de sus campos, verdadero océano de tierra, las altivas y severas edificaciones de sus iglesias, conventos, palacios y castillos, su poesía de grave y profundo pensamiento, sencilla de forma, sus cuadros de la antigua escuela, de aspecto tan severo como religioso, y los de la moderna, tan castizos y llenos de dulce y triste reposo, como los del desventurado Casimiro Sainz, ó del castellanizado Becquer, todo esto prueba, de modo evidente, la existencia de un misticismo propio y característico de la región. De Navarra y Vizcaya, á pesar de su contacto con el frívolo mundo transpirenaico, su *arte* no se separa gran

distancia del que caracteriza los países apuntados; y el artista hoy, á duras penas encuentra en esas provincias, una nota francamente alegre, sensual. Recuerdo en este momento, dos cuadros pintados hace muy poco tiempo, en el país navarro, uno y otro en el vasco, amén de las marinas y paisajes que de dicha región del Norte de España figuran continuamente en nuestras Exposiciones; títulase uno de los cuadros, *Al aire libre,* de Maximino Peña. Sin embargo de no representar ningún acto de la vida rural, este lienzo tiene el sello que le presta el ambiente en que está hecho. Un pintor que pinta el paisaje que se desarrolla ante su mirada, un viejo labriego, unos niños y unas mozas del campo, que, inmóviles y respetuosos, miran al pintor y su obra. He aquí el asunto. Nada en verdad tiene, para que pueda considerársele, no ya dentro de la tendencia mística, ni siquiera dentro de la escuela ruralista, y á pesar de eso, este lienzo pertenece al género llamado rural, y entra, siquiera sea de un modo no per-

ceptible á primera vista, en el campo de la idea mística. Aquel paisaje acuoso, en el cual domina el verde del liquen que cubre la sombría montaña que se levanta al fondo; aquellas briznas altas y esbeltas del primer término; aquellos árboles de obscura hoja; la grave y reposada actitud de los campesinos del Norte; aquellas testas donde se advierte la poderosa concentración espiritual, propia de la raza, prestan al cuadro un algo de carácter misterioso, de dulzura contemplativa, de que están ajenos los producidos en las regiones donde alienta la raza semita, y el sol brilla esplendoroso todo el año.

El otro cuadro tiene el doble mérito de ser obra de un pintor valenciano, el cual, por las condiciones de su temperamento altamente dramático, no podrá ser nunca pintor de género y menos de costumbres rurales. Titúlase el lienzo de que hago mención *Ecos de Roncesvalles*. Es un paisaje, quizás fantaseado en algún detalle, pero que al mirarlo, viénense á las mientes las santas y patrióticas estro-

fas del *Altabiscar*. Por esta cualidad cito la obra de Muñoz Degrain. Paréceme, al contemplar aquel paisaje pavoroso, con sus rocas negras y puntiagudas, y allá en lo alto flotando la niebla, y en el fondo de la estrecha garganta, adonde rodaron los exánimes cuerpos de los soldados y barones carlovingios, el triste arroyo sin corriente apenas, que voy á escuchar el *Dies iræ,* cantado por monjes cistercienses, bajo las obscuras y robustas naves de un templo románico del milenario.

En cambio, las escuelas andaluza y valenciana nos hablan de vida, de jolgorio, de alegría sin término. Ni en el *cante* andaluz, acierto á ver ese misticismo de que vengo hablando; y cuenta que la tónica, es una de las bellas artes de mayor fuerza idealista, y más subjetiva. No soy yo quién afirma esta teoría, por otra parte demostrada hasta el presente con la obra pictórica del género de costumbres rurales, de las regiones de que hablo. Nadie que estudie con inteligente cuidado, lo producido en cuatro siglos por la paleta

semita de Andalucía y Valencia, encontrará más de un pintor místico y de un cuadro: Joanes y *Santa Isabel de Hungría.* En vano sería el esfuerzo del artista de esas provincias, que pretendiera imprimir á sus lienzos, especialmente á los de carácter bucólico, el sello del idealismo que distingue los del resto de España. Como he indicado, ni la música de la tierra de María Santísima es más que la sensualidad traducida al pentágrama. Castelar lo indica cuando dice: «Al son de esa guitarra, acompañada por las palmas y las castañuelas, que despierta á la andaluza de su natural soñarrera, y la lanza sobre la mesa en que campean las cañas rebosantes de manzanilla y Jerez, á bailar, echada hacia atrás la cabeza, alzados los brazos al cielo, extáticos los negros ojos que abrasan, ligeros los breves pies, como el aire, á bailar uno de esos jaleos, á cuyas cadencias y estremecimientos, suspenden allá arriba, de celos y de envidia aquejadas, sus parabólicas y eternas danzas, las estrellas.»

Ningún pueblo del mundo, no de Europa tan solo, del mundo, repito, contará un arte tan vario en sus manifestaciones, como el español. Y dentro del género pictórico de las costumbres rurales, se advierte esa variedad plástica y psíquica.

Hemos visto con qué carácter se desarrolla la escuela ruralista—el vocablo me encocora pero no acierto á sustituirlo —en gran parte de nuestra península. La tendencia general, es á buscar, en la sencillez y energía de la forma y en la sobriedad del colorido—(claro está que me refiero á la obra pictórica realizada en España, frente á frente de la naturaleza, sin influencias romanas ni parisienses) el medio de revelar la personalidad moral de nuestra raza, en su más puro aspecto; (raza tan admirablemente caracterizada desde otro punto de vista, por el Greco y Velázquez, por Calderón y Quevedo, Lope de Vega y Tirso de Molina), y esa íntima relación espiritual, entre el hombre y la naturaleza; relación hoy más acentuada que nunca, por efecto de múltiples cau-

sas, entre las cuales, figura la reacción estética, en favor de un concepto diametralmente opuesto al fatalismo filosófico de la escuela naturalista, que obliga al arte á no traspasar los límites que señala la ciencia, como determinantes de la voluntad humana, y por lo tanto, á buscar en lo externo, desdeñando lo íntimo, los motivos estéticos, caracterizándolos por medio del servilismo de la copia del individuo, con arreglo á leyes puramente científicas.

No cae de este lado—del servilista—la escuela de costumbres rurales y regionales, del Mediodía y Levante de España; pero está en el polo opuesto de la reaccionaria mística. Ya indiqué en anteriores páginas, las causas que se oponían al misticismo pictórico en Andalucía y antiguo reino de Valencia; y como quiera que los hechos tienen una fuerza lógica incontrastable, á esos hechos y pruebas me atengo, para lo cual, señalaré parte de la obra ruralista de esas regiones, parte la más saliente y que más valor—que lo

tiene muy grande—alcanza dentro del actual campo del arte.

García y Ramos, Jiménez Aranda, Moreno Carbonero, Bilbao, Blanco Coris, Cabral y Bejarano, Ocón, Cánovas, García Rodríguez, han pintado con singular acierto las gentes y el país andaluz. El primero, con su *Rosario de la aurora,* hizo una mueca picaresca, genuinamente meridional, á la católica práctica puesta en vigor todavía en gran parte de España, no hace muchos años. Aquellos mozos *crúos,* saludando la *aurora* á farolazo limpio; aquellos reverendos tomando las de Villadiego, después de recibir tal cual soplamocos; aquellas devotas madrugadoras, abrazando, alguna, el santo suelo, con más fervor del que quisieran y con menos recato del que seguramente desearan, es una página de costumbres españolas, de principios del siglo, vista y sentida por un andaluz, con toda la gracia de la tierra en la paleta y en el lápiz, pero bien poco mística. *En la reja* (así creo que se título otro cuadro del mismo García y Ramos),

tiene todo el sabor clásico del jacarandoso pueblo que riega el Guadalquivir, y que sombrean los olivos y las viñas. El *chaval,* caballero en ligero y brioso potro; éste cubierto con su manta jerezana cuajada de madroños; aquél muy entallado y ceñido por ancha y colorada faja de seda, apoyado un codo en la moruna reja llena de tiestos, por entre cuyas flores, asoma el voluptuoso busto de una muchacha. Por el fondo de la plazoleta, unas cuantas mozas, terciado el pañuelo de flecos, pandero en mano, miran de soslayo la pareja, y haciéndose inteligente guiño cantan... seguramente:

La alcarraza de tú casa,
Chiquiya, quiziera zer,
Para bezarte en la boca,
Zaleriyo,
Cuando fueras á beber.

¿Verdad que estamos á gran distancia, no ya del misticismo que hemos adivinado en esos otros cuadros de costumbres, de las regiones del Norte, Noroeste y Cataluña, sino de esa tranquila melancolía de los mismos afectos, reproducidos por el

artista de dichas regiones, en la tela? Amor aquí, amor en *Coloquio amoroso* de Barrau: el mismo sentimiento, el mismo «cordón umbilical que une al hombre con la naturaleza,» según la frase de Renán (1); y, sin embargo, en un cuadro todo es luz, colores, risas, motivo para copla erótica sensual, aun cuando esta sensualidad se envuelva en hojas de rosas y ramas de mirto; en el otro cuadro, placidez, vacilación, soledad, algo como pudorosa melancolía, (sin que yo deje de creer, que esto no pasa de pura manifestación de raza y no virtud).

El cuadro que entra de lleno, por el concepto y por la nota de color, en la tendencia místico-bucólica, es sin duda alguna, el titulado *La vuelta al hato* del sevillano Gonzalo Bilbao. La tranquilidad de la luz crepuscular, la hora del *ángelus* (tan admirablemente encontrada y sentida por Urgell en su *Toque de oración*), la escena de amor paternal allí pintada, y sobre

(1) *Recuerdos de la infancia y de la juventud*, Ernesto Renán.

todo, la actitud de aquel hermoso perro leonado, el cual levanta la cabeza hacia el grupo que forman la madre que alza sobre su cabeza la pequeñuela, y el labriego esposo, que contempla las expansiones de la compañera de su vida, hacen de este lienzo, una excepción en la obra pictórica de la escuela bucólica andaluza.

Indudablemente, el cuadro de Bilbao, tiene las condiciones todas, que marcan de un modo incontestable un temperamento distinto del general, dominante en las escuelas semitas. Donde se advierte la levadura de la raza, es en el manejo de la paleta, en la interpretación del color. Como á hijo de tierra meridional, casi tropical, las coloraciones violentas le subyugan, y busca—intento loable sin duda—con el afán del fanático, el modo de herir nuestra retina con los reflejos purpúreos de un sol poniente del mes de Julio, que después de abrasar la campiña, fusiona los objetos, y tiñe el cielo del color de la púrpura y de la violeta. Y he aquí, que el espectador, ve anulado en parte el con-

cepto, la idea, por el sensualismo plástico, no alcanzando á comprender la belleza que encierra la escena, sino después de supremo esfuerzo, para no caer también en la aberración óptica de colorinismo oriental,—(exceptúo el japonés).

Blanco Coris fué tras del sensualismo de la paleta, cuando pintó su gran lienzo *El Copo*, escena de un carácter regional indiscutible; y si logró efectos de luz, en cambio, la figura humana salió bastante defectuosa. ¿Por qué? La explicación ya se la habrán dado mis lectores; por razón de temperamento. La armonía de la línea, salvo excepción contada, muy contada, no es preocupación constante de la escuela andaluza, especialmente de la moderna; en cambio el color lo domina todo.

Moreno Carbonero, uno de nuestros grandes pintores, me servirá en esta ocasión para demostrar, como el bucolismo de la pintura de la tierra de María Santísima, no es místico ni lo será nunca, y cómo se imponen al artista, raza y medio

natural; probando al propio tiempo, cuán absurdo es todo preceptismo estético, que tienda á cohibir ó á torcer, la espontánea manifestación individual del sentimiento.

«Ví en su primera obra (de Moreno Carbonero) el espíritu, la sal ática de nuestros escritores del siglo de Cervantes, y el color, la castiza paleta de los conterráneos de Velázquez y Murillo (1). Seguidamente su cuadrito *Con la música á otra parte,* vino á afirmar mi opinión de que Ruiz Pérez, Zamacois y Becquer, tendrían un continuador de su obra, esto es, la pintura de género, genuinamente española. Y diputé como personalísima, la *manera* de Moreno Carbonero, aun cuando viese en ella, asomos de la influencia de Fortuny. Y cada nueva muestra de la gentileza del pincel del joven artista malagueño, era en afianzarme respecto de mi opinión, acerca de que, su temperamento de pintor, estaba en relación directa del medio ambiente meridional de su

(1) De mi libro *Artistas y críticos españoles* págs. 101 y siguientes.

país, donde Naturaleza, costumbres, luz, más propenden á formar personalidades, dotadas de cantidad más que mediana de alegre volubilidad, prestándose á maravilla, para hacer que la risa impere siempre, que no caracteres inflexibles, para los cuales, el aspecto exterior de las cosas, no es sino el disfraz que encubre la verdad.

. . . . . .

»Sobre todos, él, el pintor andaluz, es el que menos condiciones de pintor de Historia tiene. Colorista en primer término, realista hasta lindar con el naturalismo en la línea (1), el artista de esa región, apasionado, vehemente, conmuévele, le impresiona como á ningún otro, el aspecto externo, así de la forma (2) como de los sentimientos y de las pasiones. Trazará un cuadro en el cual, el amor ó el odio se determinen claramente en las actitudes y en los rostros de las figuras, pero no ahon-

(1) Véase lo dicho en el anterior capítulo.
(2) Casi pudiera afirmarse que la de su raza exclusivamente.

dará el estudio histórico, lo suficiente, para compenetrarse del valor filosófico, del psicológico y del moral, de los hechos y de las personas. Este trabajo puramente reflexivo, no se aviene fácilmente con los temperamentos coloristas, para los cuales, la nota está primero que la forma, y ésta que la idea; y cuando color y forma dan vida á las típicas escenas de la tierra andaluza, entonces es cuando el temperamento meridional, vehemente, del artista de esa región, se encuentra en todo su esplendor.

»De esta verdad irrefutable, certifica Moreno Carbonero haciendo una maravilla de color en su *Príncipe de Viana,* y disfrazando la legendaria figura del desgraciado hijo de Juan de Navarra; certifica así mismo con su *Roger de Flor,* falto por completo de verdad histórica, haciendo del megaduque *condottieri,* un atildado doncel, etc.»

. . . . . .

En los paisajistas mismos de la región andaluza—y cuenta que tiene algunos

dignos de aprecio—á duras penas se advierte ese lirismo, ese sentimiento de un algo que no sean el color ó la forma, pero que está en ambos caracteres, por lo que atañe á su aspecto externo. García Rodríguez, Cánovas, paisajistas ambos, cuyos temperamentos estéticos se parecen, quédanse á cierta distancia de la nota mística, á pesar de que alguna vez, parece como que la presienten, como le acontece al segundo de los citados pintores, en su cuadro *La caída de la tarde*, y á García Rodríguez en *Alrededores de Sevilla*.

La escuela valenciana, dominando en ella, como en efecto domina, la obsesión colorista, sin embargo, concede mayor atención que la andaluza á la forma, y siente más hondamente. No puede, sin embargo, dársele plaza en la moderna tendencia mística, aun cuando el bucolismo se cultiva por los pintores de la tierra de San Vicente Ferrer, hace muchos años, con un carácter regional tan acentuado, como podrían desearlo hoy, si viviesen, Old Crome ó Constable.

No por eso deja de ofrecer al estudio de la crítica algún cuadro, que como el del sevillano Bilbao, tenga la nota de melancolía, de romántica melancolía, propia de las razas del Norte; nota, que en la escuela valenciana, vibra de un modo eminentemente dramático, respondiendo así á una de las fases del carácter regional. Sala, pinta *Valle de lágrimas,* elegía conmovedora, escena de la vida rural, que si no está dentro de lo vulgar y corriente de la monótona existencia del labriego, sin embargo, no sale de lo posible. Y Sala pintó este cuadro dando—lo tengo por seguro —expansión á un sentimiento de amargo lirismo, por él sentido acaso, frente á frente de la misteriosa y suprema grandeza del valle rodeado de altas montañas, de un color violáceo, con que las tiñe el último reflejo del día que muere.

Por lo demás, dentro de la pintura de costumbres rurales, Sorolla, como Ferrándiz, Pinazo como Cebrián, Ferrándiz como tantos otros pintores de mérito que cultivan el cuadro de ese género, son bucóli-

cos en cuanto las escenas de la vida campesina, ó de la ribereña, les ofrecen mucho campo donde desarrollar sus condiciones de buenos y castizos coloristas, y sus apasionamientos por la carne. Son sensuales, como sus colegas de la tierra que riegan el Guadalquivir, el Genil y el Darro, pero con la diferencia de que no se obsesionan fácilmente, con los espejismos que la luz produce, en esos países del Levante y Mediodía.

Sin embargo de lo apuntado, el carácter de la pintura valenciana, tiene un tinte dramático innegable; y ese carácter, revelado de antiguo, desde Joanes á Rivera, sigue al presente, mostrándose de cuando en cuando, de un modo preciso y terminante, como se puede advertir en el *Valle de lágrimas* citado, de Sala; en otro lienzo de la misma índole de Poveda; en el que tiene por título *Huérfanos,* de Cabrera, etc. Todos ellos atestiguan la existencia de esa nota elegíaca, susceptible, á mi ver, de ser llevada á la pintura rural, templándola, con el tranquilo y dulce

sentimiento que despierta en el alma, la contemplación de la Naturaleza.

Ese sentimiento es el que no han experimentado todavía las escuelas semitas. Cuanto más avancemos hacia el Norte, adonde las razas son menos expansivas, encontraremos ese amor por la vida de la Naturaleza, traducido en el pentágrama, en el lienzo y en el libro.

LA CRÍTICA Y LOS BUCÓLICOS

V

Es cosa averiguada que la crítica de arte está en nuestra tierra al alcance del primero que le venga en ganas criticar. Y conste, como en vez de censura cual es de rigor ahora y muy de buen tono, tratándose de aquellos que se creen llamados por la Providencia á proseguir la tarea de mi paisano el padre Feyjóo, miro cuanto se escribe respecto de bellas artes, con verdadero cuidado y detenido examen; y confieso que alguna vez, no fué mi trabajo infructuoso, antes por el contrario, aprendí cosas por mí ignoradas, dichas seguramente, sin intención

(casi puedo aseverarlo) de darles un valor de mayor ó menor cuantía, bien así como el burro de la fábula, que hizo sonar la flauta por casualidad.

Pero de las grandes intuiciones es casi siempre el reino de las casualidades. Tengo como cosa cierta, que si el célebre físico de la antigüedad pagana, no tuviese afición á bañarse en una pila, no descubriera el fenómeno del desaloje de una cantidad de aire proporcionada al volumen del cuerpo sumergido en el agua; como Colón no habría descubierto tampoco el continente americano, si en lugar de dirigir sus naves hacia donde suponía encontrar las Indias, las dirigiera por contrario rumbo, como no contaría la ciencia de la guerra, hace próximamente seis centurias, con el gran auxiliar de la pólvora, sin la ocurrencia del tonsurado alquimista, empeñado en convertir en oro el carbón y el azufre.

De mí sé decir, que miré siempre con más respeto del mirado, por la gente del arte, la crítica del célebre novelista don

Pedro Antonio de Alarcón, á propósito del cuadro *El Testamento de Isabel la Católica* del eximio Rosales. A vueltas de grandes dislates, y de enormes herejías, el autor de *Las Alpujarras* dijo una verdad, descubrió una belleza en el famoso lienzo de la cual no se hiciera cargo nadie; la belleza que coloca las *Meninas* de Velázquez entre las obras de arte insuperables; el ambiente. Como jamás me pasó por la imaginación censurar á Olózaga, metido á crítico, ó por lo menos, á espíritu santo de la crítica que gastábamos allá por los años de gracia de 1862 á 1866, porque hacía de *Los Comuneros* y de *Los Puritanos* de Gisbert, bandera de rebelión política, achacando al distinguido y citado artista, condiciones é intenciones de las cuales estaba inocente. Ni he renegado nunca de aquellos que censuraban al maestro Häes, cuando empeñado en destruir los convencionalismos del paisaje, aquí sostenidos por los Ferrant, Camaron, etc., recordaba á Turner, á Constable y otros paisajistas ingleses, belgas y

holandeses. Y no fué ciertamente floja la catilinaria que le endilgó cierto crítico desde las páginas de *El Museo Universal* (1), pues encarándose con el maestro le preguntaba: «¿Qué es lo que quieren decir las rocas imponentes, los árboles seculares, las lagunas y los horizontes remotos?» ¡Oh! seguramente que se vería en grave aprieto mi querido y respetable amigo y maestro Häes, para contestar á quien le hiciera pregunta de tal naturaleza. Sin embargo, repito aquí lo dicho por mí desde un importante diario de la mañana, rebatiendo á cierto pintor y crítico, el cual renegaba de este segundo carácter de su personalidad, y pretendía probar lo innecesario, lo perjudicial de la crítica, y sacaba á la plaza pública, los juicios emitidos por muchos de los ilustres escritores á quienes aludo en estas páginas. De aquellas críticas, por aquellas críticas, podemos formar juicio concreto de las evoluciones artísticas, del

(1) Tomo correspondiente al año de 1862 — Exposición de Bellas Artes.

concepto estético de las escuelas que las inspiraban, deducir la fuerza impulsiva en su medida justa, de estas otras teorías que profesamos. Tholomeo se equivocó en todo al exponer las leyes y el orden astronómico del Universo por él ideadas. Y sin embargo, nadie puede negarle la gloria de haber sido el primero que concibió un sistema planetario, y por la obra del sabio astrónomo, venimos en averiguación de los conocimientos que de esta ciencia del cielo poseía el pueblo del equivocado ilustre.

Aun cuando no tuviese más valor que el de una investigación histórica, de una enseñanza, la obra crítica debe ser mirada con el doble interés que despierta siempre toda idea, todo razonamiento expuesto en pro de una manifestación de la inteligencia humana.

Por singular contraste la crítica inteligente—entiéndase bien esto que parece paradójico—está al presente en su mayoría en Barcelona. Y digo por singular contraste, pues creo de un modo indu-

dable que nadie negará como la corte de España viene siendo centro del movimiento artístico, desde Carlos V de Austria hasta nuestros días. Parece por lo mismo cosa extraña, la supremacía de la capital catalana en este punto; pero si ahondásemos algo en el motivo, no nos faltarían razones para explicarnos el fenómeno. Una de aquéllas, quizá la principal, es la centralización de todas las fuerzas vivas del país, llevada á cabo por la política parlamentaria. Artes, ciencias y literatura viven en Madrid ocupando un lugar secundario; aquel lugar que le conceden las luchas y cabildeos y preocupaciones de un pueblo en gran parte burocrático; la otra parte de la sociedad madrileña—por supuesto, me refiero á la que puede darse el lujo de un goce del espíritu el más elevado—en su mayor número, no llegó á sentir todavía la necesidad de dedicar al libro, á la estatua ó al cuadro, la mitad de lo que dedica á perros y caballos.

Barcelona, por el contrario, y sin mentar

su importantísimo papel en el comercio de las letras y las artes especialmente, hasta la dominación de la casa de Austria al volver de nuevo, por esfuerzo propio, á recobrar el antiguo esplendor, dedicó al fomento de toda clase de industrias, los cuidados y energías de sus hijos, poniéndose en continuo contacto con la nación vecina, cambiando con ella productos, recibiendo inspiraciones, amoldándose gustos é ideas en Madrid solamente estudiadas por aquellas personalidades de quienes pudo decir «El curioso parlante» que ni siquiera habían sido *jefes políticos*. El arte, pues, volvió á ocupar en este movimiento renaciente de Cataluña, cuya capital Barcelona, era la directora de él, el puesto que de derecho le correspondía. La crítica tomó las proporciones justas y equivalentes al crecimiento é importancia adquiridos por aquella entidad, y como ella tuvo inteligencias á su cultivo dispuestas, en mayor número que en Madrid. No puedo mentar por mi falta de memoria todos, ni gran parte, de los crí-

ticos de arte catalanes que desde mediados del siglo actual trataron y tratan con más empeño y conocimiento, de la materia, Güell y Mercader, Milá, José Puiggarí, Juan Sardá, Ixart, Rahola, Miquel y Badía, García Llansó, nos muestran como les ha preocupado y preocupa una de las manifestaciones, digo mal, la manifestacion más alta, de todas cuantas la inteligencia humana ha ideado para elevar el espíritu del hombre hasta aquellos lugares donde residen la suprema verdad, la perfección suma. Aquí en la corte, más que críticos de artes plásticas, hemos contado hasta ahora críticos literarios, metafísicos, historiógrafos, cinceladores del habla castellana: Iriarte, Alarcón, Juan Valera, Pedro de Madrazo, Pacheco y otros escritores ilustres honra y prez de nuestras letras, cometieron errores, imposibles en los que se dedican al estudio de las artes de Fidias y Apeles. Por los dedos pueden contarse los críticos residentes en Madrid, cuyos conocimientos les den patente de tales críticos. No menciono á

Menéndez y Pelayo, el cual, en su *Historia de las ideas estéticas*, muestra de lo que es capaz un talento analítico como el suyo. El ilustre autor de los *Heterodoxos españoles* aun cuando nos hace ver, lo fácil que le sería la tarea de crítico al *menudeo*, vuela tan alto, que abarca de una sola ojeada lo que solamente le es dado abarcar á las inteligencias capaces de reasumir y sintetizar, no á aquellas otras necesitadas de la lupa, para hacer la disección de una sola obra en su fondo y forma. Hoy sostienen aquí la bandera de la crítica artística, exclusivamente artística, el maestro Federico Balart, al cual siguen en autoridad, un novelista, Picón, un abogado y *amateur*—académico—Ángel Avilés, Alcántara, Comas y Blanco, Ceferino Araujo y Cánovas y Vallejo, Fernanflor, el sintético Fernanflor hace tiempo que dejó de existir para la crítica.

Pero si es cierta la supremacía en el número de personalidades críticas residentes en Barcelona, no es menos cierto

que la educación estética de éstas acusa enseñanzas y gustos aportados de Francia á la obra del nuevo renacimiento intelectual de la tierra de los Berengueres. De los Gautier, Vibert, Wolf, Chesneau, Mirbeau, Cherbuliez, etc., son discípulos y admiradores los citados Sardá, Ixart, Rahola, etc., como los Casas, Pinós, Meifrén, Baixeras y tantos otros pintores en las páginas de este libro registrados, son adeptos y seguidores de la mesocracia artística de nuestros vecinos del otro lado de los Pirineos.

No es de extrañar como, puestos los ojos en Francia, los críticos catalanes que hoy más autorizadamente manejan el escalpelo, hayan creído de buena fe, que el bucolismo pictórico, con todas las condiciones técnicas del género, debíalo la península á los artistas del antiguo condado. No es de extrañar tampoco, que obsesionados, por una asimilación de gustos, de ambiente intelectual, y también por el éxito alcanzado en París por una parte de la escuela franco-catalana,

esos críticos, tildasen las demás escuelas regionales que componen la española, de ortodoxas y anticuadas, no tan sólo desde el punto de vista del concepto, del carácter y valor psíquico de la pintura de las costumbres rurales, sino desde el de la técnica.

Ya demostré en alguno de los capítulos anteriores, como hace muchos años, (seguramente cuando varios de los críticos de arte que en la actualidad ilustran este período de la historia del renacimiento de Cataluña no habían nacido) pintores andaluces, castellanos y asturianos, pintaban escenas de la vida rural. Como la luz abierta, *le plein'air,* obligaba al maestro Häes y á sus numerosos discípulos, á pasar en el campo la mitad de los días, mientras los pintores catalanes, sin exceptuar al eximio Fortuny, seguían todavía estudiando esa luz con arreglo á las tradicionales prácticas académicas.

Sin embargo la equivocación grave que padece la crítica catalana, no es la de creer en la primacía de la escuela regio-

nal, ni en la heterodoxia de esa misma escuela, como afirmaba el señor Rahola lleno de santo y fervoroso candor, replicando á cierto articulillo mío. Todo eso no trae aparejadas consecuencias de gran bulto; lo grave realmente es, que la crítica toma como propio y como verdadero y como característico un arte puramente rapsódico, vaciado en una turquesa hecha por el amaneramiento francés, juntamente con la diferencia esencialísima de un medio ambiente natural inadaptable, al de la región catalana. Esto por lo que á la plástica se refiere; porque en lo tocante al concepto, á la filosofía de los motivos generadores de la obra de la escuela rural, la equivocación es todavía de más importancia. Buscar enseñanzas, adivinar un mundo, hasta el presente ignorado, de honda vida cerebral en gentes cuyos dolores espirituales, cuyas sensaciones psíquicas, no desequilibran jamás la automática marcha de sus organismos, forjados en el mismo ambiente, á la misma temperatura que la vaca ó el

potro, pretendiendo así su redención, paréceme, en un orden de ideas, emular los idealismos socialistas de Proudhon, y los lirismos del autor de *Graziella*.

Es verdad que un crítico de los más ilustres que actualmente cuenta Cataluña, el señor Ixart, recogiendo velas, atajando en parte con gran tino esa tendencia altruísta de una escuela sociológica, que pretende, echando mano del pincel como puede hacerlo de la pluma, coadyuvar á la obra de la regeneración social, entrevista á su modo por cientos de ideólogos, como al presente la ve Tolstoï, da de lado en recientes estudios críticos á la idea desarrollada en el lienzo por la mayor parte de sus paisanos, y se atiene únicamente á la parte plástica, pasando como sobre ascuas, en el examen de los afectos, de la expresión moral y del valor psicológico de las figuras. El señor Ixart halla el misticismo, y habla de él cuando describe y analiza un cuadro adonde tan sólo la naturaleza inspiró al artista, «una suerte de adoración muda;» pero no se

detiene en el estudio de la idea generadora ni en el del tipo. Basta leer sus hermosos artículos publicados en *La Ilustración Artística*, hace ahora próximamente un año, á propósito de la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, para comprobar lo afirmado en las anteriores líneas. El notable crítico catalán vió, como yo ví y dije, acentuada la nota mística en los cuadros de la escuela rural, y lo expresa del modo siguiente. «Una evolución apenas perceptible, ha conducido á algunos de esos autores—no á todos—de la contemplación casi religiosa de la naturaleza, á una exaltación mística, que se inclina á una suerte de poesía íntima, callada, simple, modesta, silenciosa, que ni con el mismo color se atreve á exteriorizarse. Una nota grisácea, un casi imperceptible velo, ha venido á suavizar con vaga aspiración de idealidad, la crudeza de la exactitud real, que frenéticamente buscaban algunos.» (1)

(1) *La Ilustración Artística* núm. 492, páginas 338 y 339. J. Ixart.

En dos extremos no está en lo cierto el señor Ixart. El primero, es aquel que le obliga á decir: «En realidad, sea cual fuere el valor ó el número de sus adeptos (se refiere á los de la escuela ó pintura rural), ésta es la escuela genuinamente catalana: no porque esté exenta de influencias extrañas, ni sea la única posible con este título, pero sí porque responde á secretas, relaciones entre el temperamento genuino del artista y el natural que ama y traslada.» No: no es exacto eso. En el capítulo II he probado que antes de Cataluña, tienen la primacía otras regiones; como he probado también, que esa íntima relación entre el artista y la naturaleza, existe y existirá siempre, sin que este último sea catalán. Sáinz, Perrier, Abades y veinte más que no cito, aman la naturaleza con el mismo grado de intensidad que puede amarla el paisajista de la tierra que riegan el Ebro y el Llobregat. Y respecto del segundo extremo, con el cual tampoco estoy conforme, es aquel que se refiere á la origi-

nalidad de la evolución de la paleta, de la escuela bucólica catalana, esa «nota grisácea» la cual he censurado duramente en cierta ocasión, «ese casi imperceptible velo,» acusa una de las influencias mayores del arte transpirenaico en la pintura rural de la región. Observe el notable crítico, como artistas del vuelo de Mas y Fondevila, de Russiñol, etc., han perdido gran parte de su personalidad, evolucionando en el sentido de la uniformidad de una nota que no existe, ni en gran parte del país condal, ni en las primeras obras de esos pintores. Observe cómo viene protestando contra esa nota, la obra pictórica toda del antiguo condado. Precisamente la cualidad saliente, genuina, de las escuelas españolas era la paleta. Hasta ahora no había llegado la influencia extranjera tan hondo. Sentido, grandemente místico, puede ser un cuadro, sin que haya de recurrirse al falseamiento de la luz y del color. Sírvame de ejemplo *Valle de lágrimas*, de Emilio Sala; sírvame de ejemplo, puesto que está pintado al aire libre,

el *Entierro de Cristo,* de Sorolla; sírvame de ejemplo, *Montañas de Reinosa,* de Casimiro Sáinz. La paleta debe ser fiel siempre; y en estas tierras de Iberia, existiendo en efecto la nota grisácea, tiene siempre una fuerza de luz que no es dable desconocer, si se desconoce, peor para quien tal haga.

Otro crítico barcelonés, mi buen amigo García Llansó, ha fustigado reciamente esa influencia extraña que trajo los grises del Norte á la paleta catalana. Es Llansó quizá el único crítico regional que, limpio de preocupaciones, ó mejor dicho, de todo vestigio de afrancesamiento, no se deja seducir por esa mojada poesía del color. Pláceme consignar aquí lo que dijo en las páginas de *La Ilustración Artística* (número 524) á propósito de la novena exposición Parés. «El grupo, ya que no escuela, pues carece de las condiciones de tal, formado por los *grises,* por esas *nebulosidades* que en vano pretenden relegar al olvido y proscribir las castizas tonalidades y la genial concepción de Ro-

sales, Fortuny, Simón Gómez, y aun de los Sans, Rodes y Clavé, no puede ser nunca considerado como español, no puede concederse á los pintores que lo forman el honroso título de representantes del arte regional. Esa representación corresponde de derecho, indiscutiblemente, á los que se inspiran también en asuntos puramente españoles ó regionales, y saben hallar en el cielo, en la naturaleza, en los tipos, en ese conjunto lleno de vida que reside en nuestra península, esa gama admirable que no poseen los artistas de los demás países.»

Bien puede afirmarlo el señor García Llansó. La paleta española, con su diversidad de matices, con sus variantes de intensidad y de riqueza de los colores, es única, mejor dicho, hoy debe seguir siendo única, como lo fué con las austeridades del Greco, las brillanteces de Murillo, las sobriedades de Velázquez y las exuberancias de Goya. Precisamente hoy, el *aire libre*, vino á traer nuevos y más ricos tonos, vino á enriquecer la paleta

con incontables gradaciones de luz. Si cuando únicamente con la copia del hombre, á la luz cerrada y fría del taller, se ofrecía tanto campo al colorista hispano, ¿qué no se ofrecerá hoy, teniendo la naturaleza el espacio infinito, por fondo de cuadros é iluminación de las figuras?

Pero no es tan sólo en esto del color en lo que los críticos catalanes se equivocan cuando afirman lo de la originalidad y valor de la escuela bucólica olotana. La línea, la forma padece también bajo la influencia de escuelas transpirenaicas... que dejaron de existir ya. En esto también se auna el dejo de la afrancesada educación estética, de mis colegas residentes en Barcelona. Los señores Rahola, Roca, y Sardá, especialmente han combatido mis humildes opiniones, en lo referente á cuanto á la estética del arte llamado *modernista*, en general, atañe, y particularmente al de costumbres rurales, porque afirmé en cierta ocasión que adolecía la obra de los ruralistas catalanes,

del defecto de mostrar el desconocimiento del dibujo del desnudo, en aquel grado que debe ser conocido por un artista, que se precie de producir la emoción estética por este medio plástico. No lo duden los señores á quienes aludo. La escuela impresionista, amalgama del naturalismo filosófico, nacido al calor de ciertas escuelas sociológicas, tuvo su éxito en Francia cuando el romanticismo sucedió, por natural y lógica consecuencia, á la racha clásica. Después, se deslindaron los campos, y el impresionismo quedó reducido á los límites que le son justos, esto es, á *la impresión*, á conservar el recuerdo de un detalle ó de un conjunto, como documento de consulta, no como obra de arte completa, con todos los elementos de que se compone.

Porque traje á colación el desnudo, dijéronme discípulo y seguidor de Taïne. No por cierto; pues sin desconocer las grandes verdades afirmadas por el gran escritor, estoy muy lejos de creer que el arte muere, porque la forma humana se

cubra. Pero esto no es óbice, para que á pretexto de nuevas *(soi dissant)* escuelas, se pinten siluetas donde únicamente las testas estén medianamente dibujadas. Esto no es óbice para que, á pretexto de la nota grisácea, traducida al catalán, por los admiradores de los pseudo naturalistas bucólicos franceses, se relegue al olvido, una de las más importantes partes del dibujo, el modelado, el claro-oscuro decidido, y además se dé como bueno un par de tubos por piernas y una manga de cruz parroquial, por blusa ó chaquetón. Yo que practico el arte de la pintura, puedo afirmar, como, la traza algodonosa de *Le Semeur*, ó de la figura del hombre, de *El Ángelus,* son bastante más fáciles que la de *Le Chant de l'alouette*, de Bretón, ó de *Vuelta del trabajo* de Plasencia. Bajo los calzones, como bajo las enaguas, el desnudo debe acusarse, y para lograr este objeto, no yo, maestros de gran valía conozco, que más de dos veces echaron la cuchilla á la obra de semanas enteras.

Facilísimo, pero muy fácil es pintar un fondo de cielo gris, un horizonte muy bajo y seguidamente trazar dos ó tres siluetas con descomunales zuecos, con dos chimeneas abolladas de vapor viejo, por piernas y por torso un encerado remedando capote ó chaqueta; pero lo que no es fácil, que esos tipos de marineros ó campesinos, vistiéndoles sus burdas ropas, acusen bajo ellas, las rótulas, los gemelos, los pectorales, los omóplatos, y que todas estas partes del cuerpo sean proporcionadas y estén donde deben estar; eso es lo difícil; eso es lo que rehuye la escuela bucólica *gris;* ése es el escollo no visto por la crítica catalana, enamorada de la nota francesa impresionista, que confunde lastimosamente, con las ranciedades de los pseudo-clásicos, lo que se llama dibujo de la forma humana. Por eso miré *Reposo,* de Mas y Fontdevila, como una lastimosa equivocación de su ilustre autor. Aquella muchacha sentada en un fangal, con un cielo *ad hoc,* estaba pi-

diendo sangre, huesos, forma correcta, modelado.

¡Pero la crítica catalana le encontró tanta poesía!...

Yo no he podido formarme ni el más pequeño de los conceptos, á propósito de que de la belleza plástica, especialmente de la que emana de la representación del hombre, tienen los críticos catalanes. He creído, sin embargo, adivinar cierta indiferencia, por lo menos una grandísima manga ancha, en lo tocante á esta parte principal de la obra de arte. He creído adivinar que la crítica del viejo condado está en este punto, en los tiempos de Planche romántico, de Delacroix caballeresco y de Millet bucólico sentimental. El concepto de la forma no lo han definido todavía mis colegas de la tierra de los concelleres; es decir, el concepto particular, propio, el que tengan todos ó cada uno de ellos.

Y para mí tengo que solamente ven la obra de arte, como idea de mayor ó menor importancia política, social ó filosófica,

y que excluída esta importancia, los romanticismos del color, y el lirismo de la escena representada por medio del pincel, son las cualidades que aprecian. He aquí un resabio galo, claro y terminante. El francés, desde Poussin á la fecha, no varió en un ápice los elementos de la paleta, ni supo,—porque jamás tuvo condiciones naturales para ello,—estereotipar la luz, ni mucho menos, avanzar en el camino de las conquistas realizadas por las escuelas española, flamenca y aun por la inglesa, en el campo de los efectos luminosos. El sol lo pintamos los españoles como nadie; tras de nosotros vienen los descendientes de los Bout y Brueghel, y antes de los franceses, los Collins y Constable llevaron al lienzo las brillanteces de la Naturaleza, iluminada por el astro diurno. En el dibujo como en la composición, los primeros en romper las tradicionales prácticas, fueron los viejos maestros de Holanda. El naturalismo en el compuesto, débese á los pre-rafaelistas ingleses, después adoptado por la escuela

llamada de los *ruraliste* y más tarde por los pintores de costumbres militares y urbanas de Francia. Adulteraron éstos en el actual período, el arte de la composición, recurriendo á la máquina fotográfica. Tal es el grave defecto que distingue á la escuela servilista. La fotografía no puede realizar el *desiderátum* del arte, imprimir vida; por el contrario, *deforma* y *para*. Recientemente probó en Madrid este extremo un cuadro de ilustre pintor. Todas las figuras de aquel cuadro estaban quietas, por más que con sus actitudes, querían demostrar lo contrario. La máquina reproduce un instante de reposo, jamás uno de actividad. El caballo que galopa, al saltar, tiene un pequeñísimo momento de parado; el hombre al andar y hacer firme sobre una pierna, se para también, para dar lugar al avance de la otra; he ahí lo que la máquina reproduce. En cambio el artista, busca estéticamente, por intuición, la armonía de la línea, rehuyendo esos momentáneos desequilibrios que escorzan horriblemente la mitad ó

las dos terceras de las veces, é imprime, por lo tanto, á la figura, la actividad y vida que la máquina jamás imprimirá. Entre la vida de un retrato al óleo de cualquier maestro y el de uno fotográfico, así sea de Nadar, hay la diferencia de una cabeza de cartón, á una de carne y hueso.

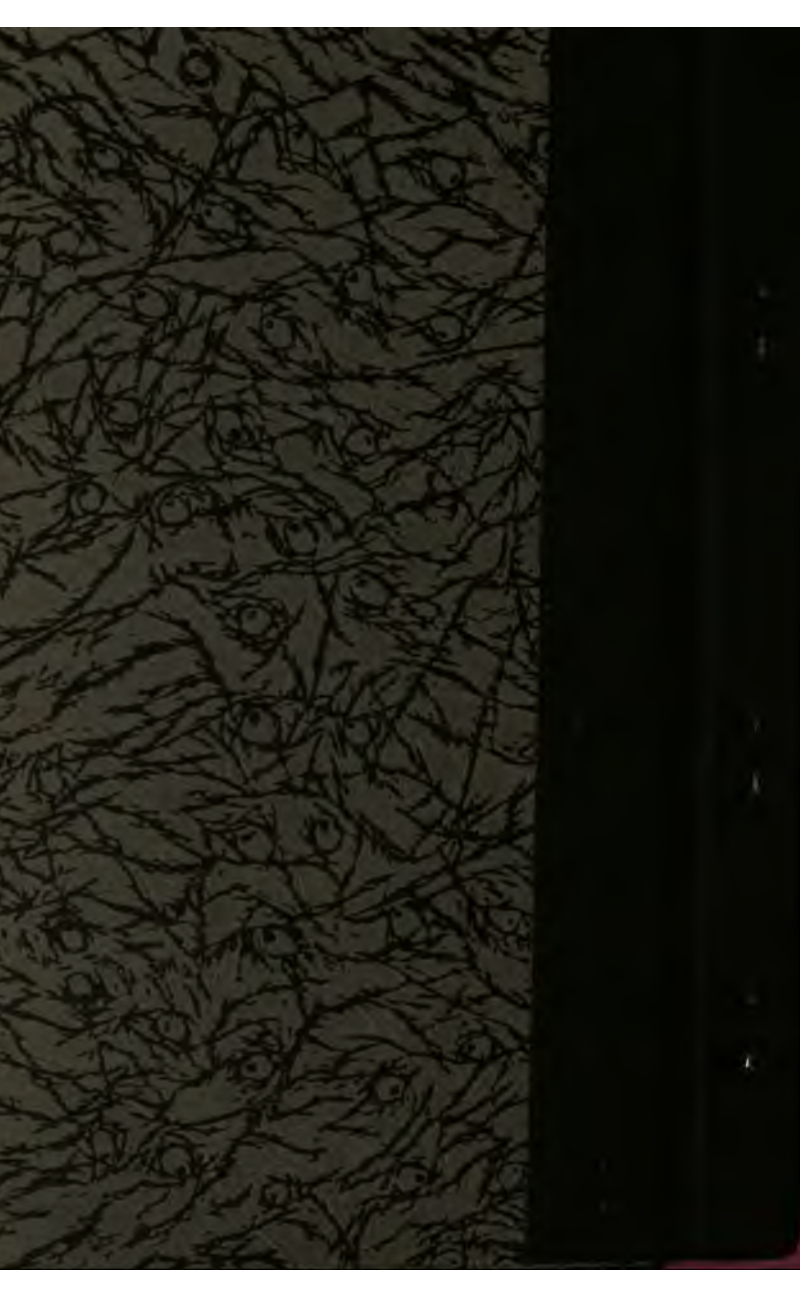
Todo esto, sin hacerlo ostensible, lo han reconocido los grandes críticos franceses, reasumiendo en dos escuelas la síntesis más alta del arte en su parte plástica, con aquella frase de Gautier: «La pintura italiana (se refiere á la de los siglos XVI y XVII) sonríe, la española habla.» Esto, perfectamente exacto, obligó á los artistas del otro lado de los Pirineos á recurrir á la importancia de las ideas, llevando al cuadro francés, ideas y pensamientos, para equilibrar en lo posible aquellas deficiencias, en ellos naturales, para la evolución plástica. De ahí esos romanticismos y sentimentalismos de los bucólicos. De ahí, esa nota medio gris opaca, fácil para lograr el *coup d'œil* sin meterse

en gallardías de claro-oscuro. Así los coloristas y dibujantes franceses que fueron tales, no antepusieron jamás la importancia de la idea; alejáronse de los carnismos filosóficos, religiosos y políticos, para impresionar exclusivamente con el arte, puramente con el arte, con la forma y color. Dejaron de ser socialistas, mahometanos ó cristianos, para no ser más que artistas ante todo. Dejaron de ser dogmatizantes para ser sacerdotes de lo bello, no como nos lo dicen ó lo aprendemos, sino como la Naturaleza y la contemplación nos lo hace sentir.

Termino ya estos ligeros apuntes, pero no sin hacer constar, como resumen de lo dicho, que deploro la falta de originalidad de nuestro arte en general, lo escasamente que se estudia el motivo de ella, lo gratamente que sentimos esas influencias extranjeras de que he hablado, y, por último, que dentro del territorio hispano, como en nuestro arte retrospectivo, tenemos todos los medios necesarios para recabar la independencia que nos debemos, y

al propio tiempo, realmente no de un modo ficticio, como viene aconteciendo, alcanzar la primacía que en el mundo artístico nos corresponde.

FIN

ÍNDICE

Dedicatoria. v
Algo de historia. 1
Orígenes de la pintura de costumbres rurales. 21
El bucolismo en España. 43
Del misticismo bucólico. 74
La crítica y los bucólicos. 118